الافتتاحية

تموز
اعياد النصر والبناء

لايمر تموز من كل عام، على العراقيين، مرور مناسبة عابرة، فهو لايمثل في تقويم الزمن شهراً عادياً كسواه.. إنما يمر عليهم رمزاً لتجدد الحياة الآزلية التي كان يرمز إليها تموز البابلي وهو يعيد الخصب الى الأرض في كل عام..

لقد استطاع العراقيون عبر التاريخ ان يصمدوا لعوادي الزمن ويحققوا بداب وإخلاص إرادة الحياة الخيرة على هذه الأرض الطيبة: ارض وادي الرافدين ذات المجد العريق والحضارة الخالدة.

إن تموز يعيد إلى ذاكرة العراقيين مسيرة النضال الشاقة التي عانوا خلالها من ارهاب عملاء الاستعمار، وهدرهم لثروات بلدنا ومصادرتهم حريات ابنائه وحرمانهم من دورهم في بناء الحياة العربية الجديدة وفق قيم العصر وروح الحاضر المتصلة بتراث الأجداد وإنجازاتهم الجبارة..

فجاءت ثورة السابع عشر من تموز لتصحح مالحق بثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ من انحراف عن أهدافها القومية والوطنية.. فشرع حزب البعث العربي الاشتراكي الذي قاد الثورة عام ١٩٦٨ في انجاز المهمات الملحة التي استوعبها فكرة الخلاق وجسدتها أهدافه المنبثقة من صميم الواقع..

فكان انجاز التاميم الخالد رداً على نهب الثروة النفطية وكسراً لاحتكار الشركات الاجنبية وإنهاء للتبعية الاقتصادية المذلة..

وكان قرار مجانية التعليم وتوسيع قاعدة التعليم ومحو الامية الالزامي حافزاً لنقل المجتمع العراقي الى حالة الرقي الفكري التي ازدهر في ظلها عطاؤه وبرزت طاقاته ودخل مرحلة جديدة من البناء الحضاري المتمثل في التحولات النوعية الكبيرة على شتى المستويات: السياسية والاجتماعية، والاقتصادية والثقافية..

إننا - في حقل الثقافة والاعلام - نحس أن ثورة تموز القومية الاشتراكية قد وضعت ثقافتنا في مرحلة جديدة تماماً؛ ازدهر خلالها العطاء الثقافي الأصيل واستقرت القيم والمفاهيم وتنوع الابداع وتطور كماً ونوعاً..

وجاءت تجربة الحرب التي يخوضها قطرنا دفاعاً عن سيادته وكرامته ووحدة الأمة العربية ووجودها؛ فاثبت المثقفون العراقيون انهم أمناء لمبادىء ثورتهم وأهداف حزبهم وأماني أمتهم؛ وأنهم مستوعبون لحجم التحدي الذي يمثله العدوان الايراني الغادر ونظام الجهل والتخلف والعمالة في طهران.. لقد كانت استجابة الثقافة العراقية لهذا التحدي؛ تعكس حالة الثورة والبناء الجديد على صعيد الثقافة.. هذه الجبهة التي لاتقل خطورة عن جبهة المواجهة العسكرية مع العدو اللئيم الذي يكرر محاولاته الخائبة منذ سبع سنوات دون جدوى..

ان تموز.. هو الفاعل الحي في مسيرة النضال وانجاز النصر، وبناء مجد وعزة العراق الأبي الشامخ تحت ظل قيادة الرئيس المناضل صدام حسين باني نهضة العراق الحديث ومحقق آمال وطموحات شعبنا في صنع حاضره المشرق وغده السعيد..

■ «الاقلام»

دراسات

حميد سعيد واشكالية الشعر والثورة

▪باقر جاسم محمد

تمهيد : الشعر والهمّ الثوري

لا يستطيع الشاعر العربي المعاصر ان يغفل ذلك التاريخ الطويل للشعر العربي في عصوره التي نضجت فيها التجربة الفنية الشعرية وإكتسبت ملامحها المميزة وما تمثله من ارتباط بالهم الاجتماعي . فلقد كان الشعر في احد صوره متمثلا للهم الذاتي عبر الهم الاجتماعي ، فلا غرابة اذن اذا ما رأينا من يكتبون عن شعر المقاومة وشعر الحرب وشعر الثورة يقفون طويلا عند هذا الجذر التاريخي ، وليس من العسف ان نقول بان الانماط الثلاثة السابقة من الشعر تلتقي في اكثر من هدف وتتشارك في كثير من مميزاتها[١] . ولئن اختلفت الظروف الاجتماعية والسياسية وتبدلت بشكل جوهري فان تغيرا حاسما قد طرأ هو الآخر وشمل نظرة الشاعر الى مسالة الابداع الشعري وعلاقة الشعر بالذات وارتباطه بقضية النضال لتغيير الواقع العربي الذي هو واقع قهري متراجع لا يمثل ادنى تمثيل طموحات الانسان العربي في حدها المشروع والانساني . وكان من نتيجة ذلك ان نجد النزعة القومية ، وهي بمعنى من المعاني نزعة ثورية لمحاولتها التصدي لاحد اهم اسباب هذا التردي في الواقع العربي الا وهو التجزئة ، نجدها تغلب على الشعر العربي المعاصر والحديث . وقد «تجلت عناصر القومية العربية في الشعر الحديث بالحاح الشعراء على وحدة الاصل العربي ووحدة اللغة وماضي العرب المجيد وتاريخهم الحافل ، على آلامهم وآمالهم المشتركة ونزوعهم الشديد نحو وحدة اقطارهم»[٢] . ولكن يمكن القول ان هذا الشعر لم يستطع تجاوز مناسبة القول الى مستوى الابداع الشعري الاصيل الذي يظل نابضاً بالحياة بعد ان تكون المناسبة التي دعت اليه قد طواها النسيان ، فهو اذن «كان بالاجمال شعراً منفعلاً قبل ان يكون فاعلا ، يستوحي ولا يوحي»[٣] . ولقد كان هذا النمط الشعري اقصر قامة من الاحداث والموضوعات التي حاول ان يجسدها فلم يحض بغير فضيلة الصدق في التعبير عن الاحداث اذ كان «متابعا للاحداث مسوقا بقوتها ، لا تنبؤياً ، ولا قائما على منظور من الحدس ، ولا معتمداً على دراية في الحوار والشكل والمنطلقات عامة ، تتجافى عن الشكل الخطابي المباشر وتحيل المشكلة اليه موقف انساني كلي يتجاوز المرحلة الزمنية والتاريخية»[٤] . والواقع ان المرحلة التاريخية في بداية هذا القرن لم تكن تسمح باكثر مما تحقق انطلاقاً من حقيقة ان الواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي والحضاري عامة لم يكن بمستوى من النضج والتطور يؤدي الى ادراك اعمق لمشكلة الشعر والثورة او الشعر والمشكل الاجتماعي بعامة . لكن ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية وظهور قضية العرب الكبرى في فلسطين وتسيدها لمسرح الاحداث واهتراء الكثير من القيم والقناعات والتراكم الثقافي والتطور السياسي والاجتماعي ، البطيء ولكن المتواصل ، ونضج الفكر القومي الاصيل في رده على مختلف جوانب

التحدي الحضاري المعاصر ، كل ذلك قد ادى الى ان يدرك الشعراء المرتبطون بالفكر القومي ، وإن بصور متباينة تلازم وترابط التغيير في الشكل الشعري مع حاجات التعبير عن الرؤيا الثورية الجديدة للمجتمع العربي وذلك لان «ثورية المضمون تستتبع ثورية في الشكل ، والعكس صحيح إذ لا انفصام بين الاثنين»[٥]. واذا توخينا الدقة في التعبير فان هذا الادراك لم يكن قسمة عدلا بين الشعراء المرتبطين بالثورة ، ولعل ذلك يعود الى طبيعة المرحلة ولحاجة الثورة الى كل قلم ولانفساح باب التجريب والاجتهاد ولعدم وجود (مانيفست) يضع قيوداً واشتراطات تقتل الابداع ، ولكن حصيلة النهاية قد اظهرت ان «الشعر الثوري ، او اذا شئنا الدقة ، الشعر الذي يلتزم بالثورة فيه الدينامي الذي يدرك معنى الثورة بوصفها فعلاً مستمراً ومتجدداً ، وفيه السكوني الذي يرى في الثورة فعلاً مثالياً ، ومن ثم يكون ادراكه لها ادراكاً مطلقاً ، ومن ثم غير ثوري»[٦] وينطبق هذا القول على المرتبطين بالثورة في منظورها القومي اكثر من انطباقه على شعراء من اتجاهات سياسية اخرى ولعل ذلك نابع من حقيقة اهتمام الثورة القومية بالتراث اهتماماً استثنائياً . لذلك «فان قدراً كبيراً من الذي نطالعه في مرحلتنا الراهنة ليس من الثورية في شيء وإن تلفع بشملة الثورة او نوه ببعض اعمالها»[٧].

وليس الهدف من هذه الدراسة التطبيقية لشعر حميد سعيد ان تثبت امكانية ان يكون الشعر والثورة شيئاً واحداً اذ ان هنالك من الثوريين من هم ليسوا بشعراء ومن الشعراء من هم ليسوا بثوريين ، ولكن حسبنا منها ان تظهر الشعر والثورة باعتبارهما جناحين لطائر الروح ، وان غاية ما يطمح اليه الشعراء الثوريون هو ان يخفق هذان الجناحان بتناسق وانسجام لكي تحلّق الروح متجاوزة الحدود على المستويين الذاتي والاجتماعي . كما ان القارىء سيلحظ ولاشك باننا سنتوسع في استخدام ما هو شعري ليشمل الهم الذاتي بكل تمثلاته بإعتبار ان الشعر في جوهره فن ذاتي وان الهم الثوري سيشمل كل ما يتعلق بالوطن والناس لقرائن لا تخفى على احد .

□ حميد سعيد الثوري والشاعر

لقد أثرت ظروف نشاة الشاعر حميد سعيد الاجتماعية والسياسية والثقافية تاثيراً جوهرياً على طبيعة وتوجهات التجربة الشعرية لدى الشاعر[٨] . فلقد كان الفتى حميد سعيد قد ارتبط بالحزب الثوري في مرحلة عمرية مبكرة اذ لم يكن حينها قد جاوز الخامسة عشرة من عمره ، ثم جاء بعد حين هم الشعر قراءة وتمثلاً ومحاولات اولية امتدت بضع سنين ، فاذا الفتى الحالم بالثورة عن طريق الانتماء الى حزب سياسي انقلابي هو حزب البعث العربي الاشتراكي يجرب ان يسرق النار . وكان من نتائج سبق الوجد الثوري للوجد الشعري ومن ثم تزامنها ان رأينا غلبة الموضوعات السياسية والثورية على شعر البدايات ، وليس ذلك بدعاً ، فالثوري قد وجد اداة ثقافية مؤثرة يستطيع ان (يوظفها) لخدمة قضيته الثورية ، فكان ان طفح الحماس والاندفاع بمعناها السياسي على شعر تلك المرحلة ، ولعل هذا يفسر وقوع الشاعر في دائرة الوضوح والتقرير . فالشاعر السياسي يميل الى ان يظهر اكثر مما يخفي بحكم التزامه بقضية مجددة . وعلى اية حال فان الشعر العربي والعراقي منه بصورة خاصة لم يكن ينكر مثل هذا الوضوح في تلك المرحلة من التطور الفني والمضموني . لذلك فانه ليس ما يضير الشاعر ان يقول

احبُ طريقك مذ كنت طفلا
اغنية صبحا . اغنية ليلا ص ٦٧ من الديوان) (٩)

فالارتباط بالوطن ، بالحلم الثوري ، بالحزب قد جعل الشاعر يغنيه صبحاً ويغنيه ليلا . ولنلاحظ هنا ذلك الترابط بين حب الوطن مع الغناء (وهو الشعر) (١٠) ، وهو ترابط سببي ويقول في قصيدة اخرى :

اندى الكلمات ....
اصدقها ....
ابعدها غوراً ....
كلمات البسطاء
اشربها احياناً في الحانات
واسامرها شغفاً في الطرقات
والمُ خلال نوافذها الاصوات
ارسمها زمناً غضاً يعبق بالرايات

(التجربة والكلمات ص ١٠٣)

وتضعنا هذه القصيدة ، بالاضافة الى مغزاها الداعم لما قلناه سابقاً ، امام معادلة صعبة وعسيرة المنال الا وهي معادلة الشعر والثورة . فالكلمات الندية الصادقة للبسطاء تمثل حداً اول فيها ، ورسم الزمن الغض المبشر بميلاد الثورة يمثل الحد الثاني ، فهل نجح الشاعر في صياغة نتيجة المعادلة ، اعني كتابة الشعر الثوري !؟

لقد كانت رؤية الدكتور احسان عباس لمشكلة الشعر والسياسة ، وهي مشكلة مرادفة لمشكلة الشعر والثورة ، رؤية نافذة ودقيقة اذ يقول «يتورط الشاعر الحديث اذا شاء ان يعالج الموضوع السياسي ، والواضح ان عليه ان يتنكب حالتين هما في الضد من الابداع اولاهما التفاؤل القسري وثانيتهما التفاؤل العقائدي»[11] . ثم يضيف اشكالا جوهرياً آخر يواجه الشاعر الحديث المرتبط بالقضية الثورية والسياسية ومحنته اذ يجعل من القضايا الوطنية موضوعات لابداعه الشعري فيقول مبيناً اختلاف طبيعة الموضوعات السياسية وعن طبيعة الشعر «حيث الحقيقة الوطنية تشبه الحقيقة الرياضية في انها مبرمة لا تقبل الجدل والالتفاف والالتواء والتحيل على مبنى جديد»[12]. وهكذا نرى ان مشكلة الشعر والثورة ، الشعر والسياسة هي في الجوهر من مشكلات الشاعر العربي المعاصر الذي (يتورط) حسب رأي الدكتور احسان عباس بمعالجة القضايا الثورية والسياسية . ولكننا نلاحظ هنا ان شاعرنا لم يتورط بمعالجة موضوعات سياسية ، بل وجد نفسه مقذوفاً في تيار الثورة والسياسة الجارف ثم تاقت نفسه الى قول الشعر . ولن يغنيه ذلك شيئاً ، فالمشكلة ما تزال قائمة بكل عنفوانها وتحديها ولو ان وضع حميد سعيد يجعلنا نعتقد ان التجربة الشعرية لديه تعبّر عن ارتباط غير قسري بين رؤيا الشاعر ورؤيا الثوري ، بمعنى ان الشاعر في هذه الحال ملتزم وليس ملزماً ، وان هذا الالتزام يعبر عن قناعات ذاتية عميقة الغور . وبما ان «الشعر عقيدة وابعد الناس عن الشعر من ينظمون في موضوع مادون عقيدة»[13] . لذلك فاننا سنحسب هذه الميزة للشاعر ونحن نقرا ديوان الشاعر حميد سعيدلنر قيمة الانجاز الشعري المتحقق في مواجهة هذا التحدي الكبير .

□ (شواطيء لم تعرف الدفء)

تختلط ايقاعات خطوات الشاعر في هذا الديوان مع ايقاعات خطوات شعراء آخرين[14]. والمهم في ذلك هو ان الشاعر الاكثر تأثيرا وحضورا في عالم حميد سعيد الشعري هو السياب الذي كان له حلمه الثوري المنتكس . واذا كانت قصائد الديوان قد كتبت في فترة انتكاس الحلم الثوري لشاعرنا (بين عامي ١٩٦٤-١٩٦٨) الا انه ثمة فرق جوهري بين نكسة الحلم الثوري لثورة الثامن من شباط التي اوقعها الاعداء بالغدر والخديعة لذلك كانت فترة توثب وتجميع قوة واستخلاص عبر ودروس ، ولهذه الاسباب مجتمعة لم تنقطع الآصرة النفسية التي تربط الشاعر بالثورة مما اثمر قصائد ترتبط بالهم الثوري عبر الديوان كله ، ولكن الملاحظ ان اول الديوان ليس كمثل اخره . فالشاعر يتقدم ليوازي الثوري ، كما ان هنالك قصائد تؤكد صبوة الشاعر وميله الى الشعر ليس بحسبانه وسيلة لغاية ، بل كهدف وغاية بحد ذاته ، ففي قصيدة «فاطمة برناوي» يقول :

لاهبة احداقُ اطرافك
والسفار رائق السفائن .
فلتبحري كأن ظلمة الليالي تعتري الارض
يصيب كل قاعد دوار
ولتضربي فالطين يستطيع ان يرى الاتين
خلف النار .

(ص ١١٤ الديوان)

هنا يبدأ الشاعر يتواصل مع موسيقى اللغة الداخلية ، وهي غير موسيقى البحور الخليلية او تفعيلاتها كما في (والسفار رائق السفائن) . وتنطوي القصيدة على توتر داخلي هو نتيج المقارنة بين توعر الفاظ وصور البيت السابق وبين الليونة الموسيقية لهذا البيت . ويمكن ان نضيف هذا النمط من التوتر والديناميكية الى مالاحظه الدكتور علي جعفر العلاق اذ يقول «ان ديناميكية الكثير من قصائد الشاعر تتاتى ... من موقف جدلي إزاء الحياة ، حيث يقف الانتشاء الحار بها في مواجهة حالة اليأس منها»[15] . كما ان القصيدة تشير الى داب الشاعر ومحاولته ردم الهوة بين التفاؤل العقائدي والرؤيا الشعرية الشفيفة اذ يقول ولتضربي فالطين يستطيع ان يرى الاتين ، فنسبة الرؤية للطين هي نسبة شعر حقيقي كما ان الطين هنا هو الانسان العربي او الشعب العربي وقد استحال رمزاً داخل جسد القصيدة . فالتفاؤل هنا لم يعد ملصقاً على جسد البناء الشعري وانما هو متداخل معه وفيه لذلك فان هذه القصيدة تقف ملمحاً بارزاً يؤشر سعي الشاعر لان يوفق في تجربته الشعرية بين الرؤيا الفنية الناضجة والرؤيا الاجتماعية للشاعر او موقفه الثوري . ونلاحظ كذلك استغراق الشاعر في الامتياح من التراث رموزاً ولغة وصياغات واساطير ، وهذا يؤشر نقطة فطام بين الشاعر والسياب الذي اغرق ديوانه الشعري في بحر الاسطورة المستعارة من حضارات اخرى ، وهو بهذا يشارك شاعراً بعثياً آخر نفس الموقف هو الشاعر شاذل طاقة[16] . وهو موقف ناضج ازاء مسالة التراث والاسطورة في الشعر .

(لغة الابراج الطينية)

يشير عنوان ديوان حميد سعيد الثاني الى تجذر مسالة الاشكال الذي يعيشه كشاعر ، فالابراج يمكن ان تندرج ضمن ما هو فلكي ، اي ما هو محلق ، او ما هو شعري ، ومع ذلك فانها توصف بانها طينية . ويؤول الطين الى دالة على الارض ، اي الوطن ، فالثنائية هنا قائمة بين حلم الشعر وحلم الوطن او حلم الثورة .

يواصل الشاعر في هذا الديوان تاصيل رؤاه وتغير لغته الخاصة التي راينا بعضاً من ملامحها في ديوان (شواطيء لم تعرف الدفء) . فهو يعود الى موسيقى التفعيلة التي تنتظم القصيدة . يقول الشاعر :

اقابل سحر الديلم ... طعم نساء الفرس المسبياتْ
اغراس الورد المكي .... سبايا

(عيار من بغداد ص ١٤٧ الديوان)

فها هو حرف السين ذو الوقع الموسيقي المميز يتكرر في بيتين ست مرات مما يمنح القصيدة ايقاعاً اضافياً كما يختتم الشاعر هذه القصيدة بالقول :

لسنا من طين آخر ..
نعرف ان الوجه الغامض فينا ... مشدودٌ بالارض
تصارعه امٌ وقبائلْ
لكن الوجه طريقْ

ويتكرر هنا الحرف (ن) تسع مرات اذا ما اعتبرنا (ن) التنوين في كلمتي (مشدود وامم) . واللافت للنظر في هذا الاختتام ان الشاعر قد انتقل من صيغة الافتتاح (اسمي ابو يعلى الموصلي) وهي صيغة المحدد والمشخص الذي يستحيل عند نهاية القصيدة الى (نحن) في قوله (لسنا من طين آخر) ، فهي اذن رحلة من المشخص او لنقل الذات الى الالتحام بالكل في النهاية . ويمكن تاويل حديث المقطع عن (الوجه الغامض فينا ، المشدود بالارض الذي تصارعه امم وقبائل) ، كونه حديث رمز واشارة للحلم الثوري او الحزب (الوجه الغامض فينا) الذي يصارع اعداء خارجيين (امم) ، واعداء داخليين قبائل ، وهؤلاء جميعاً يجمعهم قاسم مشترك واحد هو وأد حلم الثوري العربي ، اي حلم الوحدة . لكن هذا الوجه ، اي الحزب هو طريق بلغة الشاعر اي مصير . وهكذا نرى ان الشاعر قد خطا بشكل واسع صوب تحقيق انجازه الشعري المميز ، اي كتابة الشعر المتلبس بالفعل الثوري لا اللاهث خلفه . ونقرر هنا ان الشاعر يورد في قصيدته (عيار من بغداد) ما يعد بمنزلة الشعارات التي يرفع لواءها الحزب الثوري كما رأينا ، لكنها هنا منصهرة في قوام القصيدة وملتحمة فيها وتقوم مقام الرمز الغني بالدلالات والمضامين .

وتدعم قصيدة (الثورة من الداخل) رأينا القائل بتحسس الشاعر لاشكالية الشعر والثورة ، فهو يعاني وجهاً آخر من وجوه التعارض بين ما هو شعري ، حدسي ، يتصل بالثورة في صيرورتها الشمولية حيث يصبح الشعري والثوري شيئين مؤتلفين ، وبين ما يمكن ان أسميه بطء الدورة الدموية للمثقف الثوري الذي يعيش ظرفاً ايجابياً للثورة ، او التثاقل والاستغراق المؤدي الى انطفاء جذوة الشعر الناجم عن تحول الشاعر الى موظف . يقول الشاعر :

اسرى بي غضب الوجد العربي الى مدن النار
حملتني ريح الثورة ....
باقة ازهار شوكية
القت بي في افياء المدن الكبرى
لفظتني ..
عدت غريباً
لم اتعود افياء المدن الكبرى
او غرف المسؤولين
عرتني افياء المدن الكبرى
سلبتني اثوابي
لافتة الجرح القادم من علم الثورة
في بابي
اشهد يا زمن الزعم غرور الاعراب :
لن تتسلق اشواق الصحراء حرير السرر الوردية .

(الثورة من الداخل) ص ١٥٦_١٥٧

لعل من المفيد هنا ان نذكر بان ملهم الشاعر في موقفه هذا هو الرئيس القائد صدام حسين الذي كان اول من ادرك خطورة تكلس الثورة داخل جهاز الدولة وبالتالي فقدانها لعنفوانها وهويتها . لذلك رأينا الشاعر يرفض المدن الكبرى وافياءها التي ترد في القصيدة في المرة الاولى مجرد مكان قذف في داخله الشاعر مجرور بحرف الجر (في) ، لكنها في المرة الثانية تستحيل طرفاً في معادلة العلاقة مع الشاعر ومفعولاً به منصوباً ، اما في المرة الثانية فانها تكون فاعلاً

مرفوعاً لفعلين (عرتني ، سلبتني) والشاعر هنا مفعول به منصوباً ، ويمكن ان نفهم رحلة الشاعر مع افياء المدن الكبرى داخل القصيدة والتغير الذي طرا على موقع كل منهما بالنسبة للاخر على انها صورة شعرية تكشف عن الحذر المتسلل ببطءٍ الى دخيلة الشاعر واحساسه بالغربة والانسلاخ عن حقيقته الثورية ، وهكذا تكون الضربة الاتية وعدا «لن تتسلق اشواق الصحراء حرير السرر الوردية ، ويرتبط هذا الفهم بعنوان القصيدة اوثق ارتباط ، فالشاعر يتحدث عن الثورة من الداخل ، اي الثوري من الداخل .

ومن صور اشكالية الشعر والثورة كذلك موقف الشاعر من الجمهور ، فالجمهور يوصف عادة بانه مادة الثورة وغايتها ، إذ من المعلوم ان الثورة لا تحدث في فراغ ، انما وسط الجماهير وبهم ومن اجلهم ، ولكن الشاعر بما يملكه من امتياز ومن امكانات رؤيا وتوقع قد يجد نفسه في تناقض مع الجمهور ، ولعل هذا الموقف من اكثر جوانب الاشكالية نيلاً من حافة الثورية في الشعر ، يقول الشاعر :

من ارداني اخرجت ارانب بيضاء
وزهوراً شدت انظار السادة لي
وقفوا في القاعة لحظة سار الوهم
فما فرقت الاموات عن الاحياء

(هجائية من مهرج الى اغبياء ص ١٨٨)

فالشاعر هنا لا يخرج نفسه من دائرة الهجاء ، فهو مهرج وهم اغبياء ، وهو الذي صنع الوهم فجعل من الجمهور احياء امواتاً ، لكن الرؤيا لا تمضي الى ابعد ، وتقعد عن استشراف آفاق او كشوف جديدة اذ يلجا الشاعر للتقرير فيقول :

عصر محموم داهمنا
عطل فينا لغة الهمس
وارى ان الروح المستسلمة والقدرية كانت سبباً في انطفاء نهاية القصيدة

□ ديوان «قراءة ثامنة»

إن صلة شاعرنا حميد سعيد بالتراث صلة حميمة ، مضطردة ومتنوعة الصور[١٧] . وفي هذا الديوان يذكرنا الشاعر بالقراءات السبع القرآنية ، واذا كانت تلك القراءات تتعلق بلفظ القران لا جوهره فان قراءة حميد سعيد الثامنة تتماشج مع التجربة الشعرية المطروحة روحاً ونصاً إذ تظل رحلة الشاعر موسومة بذلك الهاجس وذلك القلق نفسه ، اقصد قلق الموازنة بين ما هو شعري وما هو ثوري ، واذا كان الشاعر قبل الثورة يزدهي بالق التوقع والرؤيا ، فانه يكون مهدداً بان يتحول الى داعية بعد الثورة ، او لنقل معلقاً على ماحدث بينما يظل ما تحدثه الثورة اكبر كل تعليق ، لذلك فإننا في العمق من الصورة اذا قلنا ان ازمة اشكالية الشعري والثوري تبلغ مداها الارحب بعد قيام الثورة وتحققها في الواقع لا قبل ذلك ، وهذا وجه آخر يضاف الى ما قلناه عن حديثنا عن قصيدة الثورة من الداخل .

يحاول حميد سعيد في هذا الديوان ان يوسع من افق التجربة الشعرية لديه باستخلاص كافة ابعاد الثنائية المهيمنة على مجمل التجربة ، أي ثنائية الشعر والثورة بصورتها الثرة والعميقة فالشاعر يقف في الوسط قلقاً بين قطبي تجربته معانيا بحدة من مسالة مزج هذين العنصرين اللذين يبدوان في حالة إنهمار دائم داخل عالم قصيدة حميد سعيد ، يقول الشاعر :

تعرت.. راودتني ، كنت في شريانها
اصدقتها رؤتي
ونمنا ليلتين على فراش الموت
اهدتني مخدتها
وقالت دونك الابواب إن دماً يسيلُ
ينالُ حد الارض ، يغرق اهل بابلٍ
علودتهم لعنة ...
اطفالهمْ عميَ ....
فمن يبريك حين تحل في قلراتهم ضيفاً
لقد وعدوا بوجهك كل جائعةٍ
وقد كتبوا على جدران قريتهم سياتي ...
حاملاً طبقاً من النعناع
اوراداً وحلوى ....
بيرقاً .. سيفاً ... كتاباً ... خمرة .

(توقعات حول مستقبل المدن المهزومة ص ٢٤٦)

المزاوجة بين تجربتين هي ما يشغل الشاعر هنا . اولاهما محض تجربة ذاتية لصيقة بالانا هي تجربة الاتصال الجنسي ، وهي الاقرب الى عالم الشعر واستطاراته الذاتية ، وثانيتهما تجربة الانشداد الى الهم الثوري ، هم

التغيير الذي يامله الاخرون (اهل بابل) وهم نظير الشعب العربي الذي عاودته لعنة ، وليس هذا من قبيل التوسع في التفسير اذ يكفي ان نقول ان اهل بابل من قطر واحد فمن اين جاءت القارات في قول الشاعر «فمن يبريك حين تحل في قاراتهم ضيفاً» ؟ ولما كنا قد اظهرنا ان الوجه يؤول بمعنى الحزب في تحليلنا لقصيدة «عيار من بغداد» فان بالامكان تاويل قول الشاعر «لقد وعدوا بوجهك كل جائعة» على انه الوعد بمجيء الحزب ، ونسجل هنا ان الوجه قد اصبح وجها للشاعر بمعنى انتفاء الفصل بين الذات والثورة ، بين ذات الشاعر وحزبه الثوري ، وهو بذلك قد تجاوز حالة (الفصام) التي يعيشها الشعراء بعد تحقق الثورة اذ يفاجئون باللاتطابق بين حلم الثورة كما عاشوه وبين الثورة واقعا ، ويعود ذلك بصورة اساسية الى كون الثورة في العراق هي ثورة خارج الاطر التقليدية كما يقول الرئيس القائد صدام حسين لذلك فهي تقع دائما امام حلم الشعراء لا خلفه لتحولها الى صورة دائمة من الفعل اليومي الجماهيري المتصاعد ابداً ، وهكذا فان النتيجة كانت ان الشعر قد اصبح «اقرب اشكال التعبير الادبي وانسبها ففيها يصبح العمل الشعري جزءاً من الفعل الثوري لا ينفصل عن حركة الجماهير الشعبية»[18]

وتندرج الابعاد التنبؤية مع الحقائق الاجتماعية والسياسية في لائحة الوجود الشرعي داخل القصيدة عند حميد سعيد إذ يقول :

وقال محدثنا القادم الاسمر المستحيل
كبرتم . خذوا وردةً من سماء الفرات
اعبروا النهر
إن الحقيقة في الضفة الثانية

(قصيدة قراءة ثامنة ص ٢٧٥)

فالعلاقة بين القادم الاسمر المستحيل ، بحسبانه قناعاً للثوري او للحزب ، وحقيقة الادراك والوعي الثوري تتجسد عبر ابلاغ وتكليف ، فالابلاغ هو (كبرتم) والمقصود هنا نحن ، والتكليف هو ان ناخذ (وردة من سماء الفرات) . ويلوح لي ان الوردة هنا ليست وردة فيزيقية قابلة للتصور ، انما هي وردة من سماء الفرات ، اي وردة من السمو ورفع الراس الى السماء ، وهي تجاوز نهر المخاوف والعبور الى الحقيقة اي الثورة التي تقع في الجانب الاخر ، وواضح هنا ان الشاعر قد جعل الثورة قرينة الفعل الايجابي والحركة المتجاوزة للموانع (اعبروا النهر) ، فهي لن تحل علينا مثل بركة سماوية . ويرفع حميد سعيد حالة الاستكناه الثوري في نفس القصيدة الى مستوى التوتر والحركية الفاعلة إذ يقول :

كان علوان ، يقرا في صحف الغد
يندس بين السطور
كإيماءة
وزع الحلم .. الغلة ... النار
في كل بيت رايناه ... في كل زاوية
نحن .. انتم .. انا .. كلكم .. كلنا

(ص ٢٧٦)

والملاحظ هنا ان (علوان) الذي هو قناع آخر للحزب او الثورة له موقع عجيب فهو مسبوق بالفعل الماضي الناقص (كان) ، ولكن السطر الشعري ينتهي بكلمة (الغد) فكانما تفصح هذه الصياغة عن ارتباط علوان بالماضي من جهة وبالمستقبل باعتباره برنامجاً للثورة القادمة . وتشير حركة علوان وتوزيعه للحلم والغلة والنار ، ووجوده الذي يملا كل الامكنة ، ورؤيتنا له جميعاً الى تشبع الواقع بهذه الحركة واستيعابه لها ، وتحول الثورة من حلم ثوريين افراد الى واقع شمولي متداخل مع المجتمع .

(الاغاني الغجرية)

في هذا الديوان ينعطف الشاعر برؤاه وعالمه الى انضباط شعري اكثر صراحة ، بمعنى انه قد بدا يراقب نمو القصيدة فلا يسمح لها باستطالات لا يستدعيها قانون القصيدة الداخلي فالشاعر الذي سبق له ان قرا لوركا مترجماً (نتذكر هنا ترجمة كاظم جواد وماهر البطوطي والدكتور عبدالرحمن بدوي) قد اصبح متاحاً له ان يرى ويعيش في البلاد والاماكن التي الهمت لوركا وفجرت فيه ينابيع الشعر ، لذلك كان بديهياً ان يسعى شاعرنا حميد سعيد المسكون بهاجس التجديد والتجدد الى التفاعل الايجابي مع كل ذلك الواقع وان ينحو الى تقديم صياغات وصور شعرية اكثر تقدما . وبالنسبة للصورة الشعرية لديه فقد اصبحت اكثر انسجاماً واتساقاً في كل مستويات التاويل الممكنة ، وتستجيب لاصعب الاشتراطات الفنية[19] يقول الشاعر في قصيدة (ماريسا التي لا تتعب) :

تموتين وقيثارك في الشرفة بستانٌ ..
دمٌ تطلع من وردتهِ سبعُ يماماتٍ

(ص ٣٣٥)

ليست ماريسا وجوداً طارئاً في عالم حميد سعيد الشعري اقتضته ضرورات تضمين التجربة شيئا من ملامح الواقع الذي عاشه الشاعر في اسبانيا ، بل هي رمز يبتعث في داخل الشاعر هموماً عبر تشرذم الواقع العربي وتجزئه الذي يشبه الواقع الذي تسعى ماريسا لتغييره اي واقع الفجر . ويرسم الشاعر صورة موت ماريسا مضمنا اياها طاقة ايحائية عظيمة . فالصورة قيثارها في الشرفة مزدهياً بالحانه التي هي بستان بكل ما يوحيه من معان دالة على الخضرة والنماء والتجدد ، وهي دم تطلع من وردته سبع يمامات ، إذن لم يعد الدم قرين ودالة موت ماريسا وإنتهائها ، بل هو قرين انطلاق سبع يمامات ، اي انه اصبح قرينة ديمومة لحلم ماريسا الذي هو حلم البهجة ، حلم الحياة ، حلم الثورة .

يجرب الشاعر شكلاً جديداً يتجاوز فيه المفضوح مع المخبوء ، التقريري مع الايحائي ، ففي قصيدة (ولادة في ساحة التحرير واخرى في مخدع امراة العزيز) يقترن التقريري مع الجانب الملتزم بالهم الثوري في القصيدة ، اعني (ولادة في ساحة التحرير) ، اما الايحائي فانه يقترن بالجانب الذاتي ، جانب علاقة الشاعر بالمراة (مخدع امراة العزيز) . ولعل دلالة ذلك لا تخفى على القارىء . وقد يكون لجوء الشاعر الى التقريري ، ولو بالمحاورة مع الايحائي راجع الى توجس الشاعر من انغلاق قصيدته على نفسها ، فالشعر الصعب المتحشد بالاشارات والرموز والابنية يبقى بعيدا عن الانتشار والتاثير ، فهو اذن يخشى (تواطؤ القصيدة الحرير) كما يقول في نفس القصيدة . لذلك فانه لا يتورع ان يكتب :

هل اراك عابرا في ساحة التحرير
في يديك الوردة الجديدة ؟
الرفاق اقبلوا ... يحاورون المدن البعيدة .

(ص ٣٩٨)

ولعل ذلك يؤكد ايمان الشاعر بانه لو تعارض الشعر مع الثورة لاختار الثورة[٢٠] . فلا عجب اذن اذا رأيناه يعود الى زراعة شجيرات ورد غير مشذبة في حديقته الشعرية ، وهي مرحلة كان الشاعر قد تخطاها . وسرعان ما يتجاوز الشاعر هذه الحالة العارضة فيلزم الطريق الصاعدة ، طريق الشعر الحقيقي فيقول :

نلتقي فترافقني نحو بيتي
اشتبكت بها ساعة احترقت
واشتبكتُ بها ساعة انبعثتْ
واشتبكنا ... اقتسمنا الحريق ، الطريق ..
الصعودَ مع النسغ ...
والبرعم ، اللون والعطر ، والليلة الدافئة
وخرجنا معاً ... انه حلمٌ :
ايها الناس :
من مات مات .. ومن لم يمتْ فليكن معنا
اننا راحلون الى جنة عرضها الوطن العربي
فمن لم يمت فليكن معنا

قصيدة (صيغة مقترحة للملحمة الغجرية ص ٤١٠)

ان انتشاء الشاعر وتوحده بالمراة ، وهي تجربة لصيقة بالذات كما قلنا سابقاً ، موظف للايحاء بان احلى الاحتراقات ، وهي احتراقات الحب ، هي ذاتها احتراقات الشاعر بهمه الثوري . والحلم الذي ياتي في ذروة الاتحاد بالمراة هو حلم بالثورة ، ومضمونها القومي ، الوحدة ، (اننا راحلون الى جنة عرضها الوطن العربي ، فمن لم يمت فليكن معنا) . وتتكرر لازمة (من لم يمت) التي تاتي قبل وبعد (اننا راحلون) وذلك لتنمي شعورا بالمفارقة والنبذ لعالم الاموات بدلالة ان الدعوة هي لاولئك الذين لم يموتوا فهي اذن رحلة الحياة ضد الموت ، رحلة الوحدة ، رحلة الحلم الثوري العربي في خيال شاعر عربي منتم .

□ (حرائق الحضور)

حرائق الحضور هي حرائق الشعر وحرائق الثورة في آن معاً ، فالحضور عند حميد سعيد هو الوجد ، يتساوى في ذلك ان يكون الوجد حبا لامراة او مدينة او وطن ، وعندما يتصل معنى الحضور بالوطن فانه يكون قد اتصل بالثورة لان الوطن والثورة يتبادلان المواقع في شعر حميد سعيد . ولعل في تسمية القصيدة الاولى (الحضور) ترجيح لما قلناه . ففيها يكتب الشاعر لاول مرة عن فلسطين دون ان يعلن عن وجوده في داخل القصيدة ، فهي تتحدث عن

(الثوار الذين يعبرون صوب بيوتهم في فلسطين) ، ونجد الشاعر وقد نحى نفسه ليتكلم بهيئة المراقب الخارجي فيقول :

هذه غابة الموت ... لكنهم يعرفون الطريق
من هنا يبداون ...
تجيء اليهم قراهم .. تقول
ادخلوا ، إن هذي الكروم ، لكم
(الحضور ص ٤٣)

ان هذا الاسلوب الوصفي الخارجي ، والذي لا يعني ان الشاعر غير منحاز هنا ، يعود الى سببين اولهما ان الشاعر يصف رحلة الفدائي داخل الارض المحتلة ، ولاعطاء هذا الوصف قيمة موضوعية فانه قد اخرج نفسه من الصورة ، وهذا ما لم يفعله سابقا عندما كتب قصيدة (فاطمة برناوي) مثلا ، وثانيهما ان فلسطين في مرحلة كتابة القصيدة قد امست القضية (التي تطاول زمن استعصاء حلها) كما يقول الدكتور احسان عباس[٢١]. لذلك ايضا فان شيئا من روح الياس تنبث في صور القصيدة على الرغم من ان موضوعها هو الشهادة والفداء استجابة لنداء الارض ، فهو يقول :

هل يحلم الطفل بالنار تاكل اطرافه
هل يرى قمراً ميتاً
بلبلاً دون حنجرة
فلنعد لطفولتنا ... مثلما يلعب الطفل ونلعبُ
او يحلم الطفلُ نحلمُ ،
او نشتري دميةً ونحدثها عن قرانا البعيدة .
(ص ٤٣٥)

تظهر هذه الصور المتواترة ، طفل يحلم بالنار تاكل اطرافه ، قمر ميت ، بلبلٌ دون حنجرة ، نغمة الياس الحزين التي ذكرناها ، فالوطن (قرانا البعيدة) ما عاد سوى حديث بين طفل ودميته . ولا ينقض كلامنا هذا المقطع الذي يلي قول الشاعر (وكالفرح المتاخر ياتي خجولا) وفيه يرسم الشاعر صورة متفائلة ، وذلك لكونه في الواقع (فرح متاخر) وليس الفرح الاصيل النابع من بناء القصيدة الداخلي .

ترافق النغمة الاسيانة (اشراقات) الشاعر التي جعلته يسترد الدقائق ويكتشف بان العصافير لن تتخلى عن عادة الزقزقة) ، واذا كانت اشراقات الشاعر قد تعالقت بالمراة - السر بحسبانها الهم الاساس في القصيدة ، فان هم الوطن لا يغيب عن افق القصيدة ، بل هو يتحول الى (بلاد تعلم عشاقها الكذب) ونظراً لغياب التشكيل عن كلمتي (تعلم وعشاقها) فان التباساً دلالياً او غموضاً يحصل اذ بالامكان ان نقرا البيت بصيغتين احداهما ان نقرا الفعل (تعلم) كفعل مضارع بتاء مضمومة ولام مكسورة فتكون دلالة البيت (انهما من بلاد تعلم ، وفاعل تعلم ضمير يعود على بلاد ، عشاقها الكذب) . فيكون مفعولا الفعل هما (عشاق والكذب) . والاخرى ان نقرا الفعل (تعلم) باعتباره فعلا ماضيا مفتوح الاول والاخر ، والفاعل في هذه الحال هوعشاق (ها) ، والمفعول به الكذب ، ولعل هذا التعدد الدلالي يكون مقصودا لكونه خصيصة ملازمة للشعر الحديث الذي (خرج على وحدانية البعد ووحدانية المعنى واسس التعددية بدلا من الوحدانية حذراً للفاعلية الشعرية وينبوعاً من ينابيع الرؤيا الحديثة للعالم»[٢٢].

ولكننا نعرف ان التاويلين اللذين نتجا عن تحليل اللبس الدلالي ينطويان على تناقض ليس من الهين اغفاله ، فالتاويل الاول ينصرف الى جعل الوطن موضوع لوم لانه قد علم عشاقه الكذب . فيكون شعور العشاق (وهم الثوريون) هو شعور خيبة امل الضحية المخدوعة ، اما التاويل الثاني فانه يجعل من العشاق موضع اللوم لانهم تعلموا الكذب وبذلك فهم قد خانوا قدسية عشق الوطن ، وهذا يوضح جسامة الفرق بين التاويلين . ونعرف كذلك ان هذا النمط من اللبس الدلالي يميز اللغة العربية المكتوبة غير المشكلة عما سواها .

في (الفرح المستحيل) تعود ثيمتا المراة والوطن الى التجاور والامتداد في عالم القصيدة ، فالشاعر يحاول ان يوقظ الوجد في امراة من تراب الفرات ، ويوقظه ولو الى حين ، فهو يقول :

فعل الوجد شيئاً ، وقد يفعل الوجد معجزة*
اكنا نعلم انفسنا الفرح المتداول
إذ نقتفي اثر امراة ، ونحاورها خلسة
ايها الفرح المستحيل
لك اطفالنا والبلاد الجديدة
إن قرانا التي رافقتنا الى السجن يوماً
تشاركنا الان افراحنا
(الفرح المستحيل ص ٤٦٩)

ذلك هو الوجد اذن ، أتقد مرةً وانطفأ . ويظل احتمال ان يفعل معجزة احتمالا ضعيفا ، (قد مع الفعل المضارع تفيد

تقليل الاحتمال) . ونكتشف ان الفرح في عالم حميد سعيد الشعري على نوعين احدهما الفرح السهل او المتداول والاخر هو الفرح الحق ، الفرح المستحيل ، فرح الشعر ، وفرح الثورة ، ويظل هذا الفرح المستحيل حلماً كذلك ، فالامل في ان نعيشه واهن هو الاخر ، اما الذين سيقدر لهم ان يعيشوه فهم (اطفالنا والبلاد الجديدة) بلاد الثورة والحلم الذي رافق الشاعر يوماً الى السجن .

ينسل الشاعر من مباهجه اليومية ليتأمل عالمه الروحي ، عالم الشعر والقصيدة التي تعلن عصيانها عليه مرة ومرة وتروغ . في هذا العالم يتمحور الحضور بين الشاعر وعائلته وهمومه اليومية من جانب والشاعر والقصيدة من جانب آخر ، ونلاحظ هنا ان الجانب الاول يحتل حوالي ثلث القصيدة بينما يحتل الجانب الاخر القسم الاعظم منها . ويكشف الشاعر فيه عن تأملاته حول القصيدة ودوافع الكتابة التي تنحصر في (ماليس ندركه) والذي اسرى بالشاعر نحو ارض القصيدة ، وهو كذلك الشوق الى المطلق ، الفرح المستحيل ، الخلود ، تجاوز سجن البدن . ولكن ما يثير حقاً هو غيبة الحلم الثوري بين التأويلات لدوافع الشعر ، ولرب قائل يقول : الا يمكن ارجاع دلالة المقطع لتطرح الحلم الثوري من بين ثمارها ؟ نقول بأن الشاعر كان يتحدث عن نفسه ومعها لذلك فان القصيدة قد قالت ما يجب ان يقال في ان الشعر تجربة ذاتية في الاساس وان الحلم الثوري لا يمكن ان يكون (ما ليس ندركه) فهو في برنامج الحزب الثوري حلم قابل للتحقق بكل ابعاده بينما الحلم الشعري حلم مراوغ ، ذو طبيعة لحظية (انت مراودة صعبة ... وانا رجل لا يمل الطراد) ولعل هذا هو اهم الفروق بين حلم الثورة وحلم الشعر ، وهو يؤشر حجم الاشكال الذي يعيشه الشعر الحقيقي المنتمي للثورة الذي ارتضى قدرة محاولة عبور الهوة وتذويب وصهر القطعة الثنائية المعدن للحصول على مركب لا مزيج .

□ «طفولة الماء»

لقد كانت اوجه وصور اشكالية الشعر والثورة التي عرضنا لها سابقاً تطابق في مساحتها مساحة الابداع الشعري عند حميد سعيد . واذا كانت الدواوين الخمس الاول للشاعر قد كتبت ضمن مهاد سياسي واجتماعي معلوم فان ديوانه السادس (طفولة الماء) قد كتب في الفترة التي طرأ فيها تغير جوهري في هذا المهاد اذ انضاف اليه بعد الحرب الدفاعية التي تطاول امدها لاسباب معروفة ، والتي هي في التحصيل النهائي تشكل تهديدا همجيا متخلفا لبلد الشاعر ولثورته ، وللقيم الحضارية التي يمثلانها ، فكان من الطبيعي ان يقطع الشاعر فترة صمت دامت خمس سنين عجافاً ليعود الى الكتابة استجابة لدافع اصيل آخر الا وهو دافع الاسهام في دافع الاسهام في دفع الغيمة الظلامية عن نهار الوطن . واذا كنا قد توصلنا الى تحديد صورة الوطن في شعر حميد سعيد وقلنا بانه الحلم الابهى في نطاق ما يتجاوز الذات الى المجموع ، وبينا ارتباطه بحلم الثورة باعتبار ان حلم الثورة يحصل لا محالة على ارض الواقع ، ارض الوطن ، فان قصيدة الحرب لديه تمثل وسيلة لدفع العدوان الذي يحيق بالوطن ، اي بالحلم الثوري انطلاقا من حقيقة ان الحرب الدفاعية الوطنية قد قلصت من مساحة الوطن . وهذا يعود الى كون (القصيدة ليست اهم من الارض) ، ولو ان الشاعر يحاول ان يوفق بين (شرف القصد وشرف الابداع) . واذا كان الشاعر قد ظن ان الحرب قد فتحت له افقا شعريا واسعا لانها اعادته الى مدينة الطفولة فاننا نقول ان العودة كان يمكن ان تكون لاي سبب آخر غير الحرب ، لكنه يلاحظ عن حق ان قصائد (طفولة الماء) قد تناولت ما يدعي بالقاعدة الاجتماعية لهذه الحرب[٢٣].

ان اهم ما يمكن اضافته الى هموم الشاعر الذي يتناول الحرب في قصائده هي ان يوفق بين الدوافع التعبوية للكتابة وبين ضرورة ان يكتب قصيدة يمكن ان تقرا بعد انتهاء الحرب ، فقصيدة الحرب الجيدة هي قصيدة سلم جيدة كذلك[٢٤]. فكيف واجه شاعرنا هذا الهم الاضافي ؟ يضع حميد سعيد تجربة الحرب امامه في مستواها الفردي المشخص ليتفحص منها أساها ومعناها فيقول :

في طفولته ... دفع الشر عن حقل والده
وتعلم ان يقنص الطير
ثم تعلم كيف يزاحم ذئبا
فان امسكت يده بالحجارة
ايقن اقرانه ... ان شراً يحيق بهم
وهو دافعه

(ديوان طفولة الماء ، قصيدة العريف عبدالعباس ص ٨

ان هذا التسجيل الافتتاحي ياخذ الشاعر بعيدا عن مرافئ شعرية سابقة له ، لذلك نراه يتكئ على تاريخ التجربة الثورية في العراق لكي يقيم القصيدة على (منطق منسجم ولهذا الموقف ما يبرره على مستوى عقيدة الشاعر التي ترى الوطن مشتبكاً بالثورة متداخلاً معها وكذلك على مستوى ما احدثته الثورة من واقع جديد يمثل نفياً حياً للعلاقات السلبية السابقة التي سادت علاقات الناس باوطانهم . فالعريف عبدالعباس ، اذ يدافع عن الوطن ، عن الثورة انمايفعل ذلك لان الوطن ـ الثورة كان قد اعطاه واعطى سواه بما منحه من خير عميم جعل (الجوع يرحل وجعل بالامكان ان تتحقق معجزة التغيير الثوري التي كنا (نصدقها خلسة ونباركها خلسة) . ونلحظ هنا انتقال الثورة اثناء الحرب من مفهوم ثورة الحزب الى مفهوم ثورة الشعب ، وانتفاء الحدود الفاصلة للمدافعين عن الوطن ، فلا منتم ولا غير منتم ، فالوطن الذي يستهدفه الاعداء هو وطن الجميع ولن يقعد عن الدفاع عنه سوى الخونة .

لعل قصيدة (رؤيا نصب الشهيد) هي الاكثر تمثيلا لطموح الشاعر في ان يوفق بين شرف القصد وشرف الابداع ، فهي تنحو منحى طقسيا رؤيوياً يجعلها تفلت مما تفرضه مواضعات المناسبة لتستقر في موطن الشعر عن اهلية كاملة . يقول الشاعر :

رايتُ جميع الشهداء يقومون الى
القبة تمشي نحوي وتناديني باسمي
طلعت من شق القبةِ عشر يماماتٍ
او عشر لآلٍ
وامتد الافق الابيضُ ...
وامتد الفردوسُ الاخضرُ .... كثيابِ الشهداء
وتفجر منه الماء .

(رؤيا نصب الشهيد ص ٨٣)

فالشهداء إذ يقومون من اجداثهم فلأنهم الاحياء الذين هم عند ربهم يرزقون ، ولكن المخيلة الشعرية تفتض نواميس الطبيعة اذ تجعل القبة العظيمة تمشي وتحدث الشاعر منادية اياه باسمه ، فالشاعر هنا قد توحد مع الشهداء والاشياء في احتفالية مهيبة جعلت ثمرا ضوئيا يتساقط ، كما ان الماء ، ذلك الرمز الاثير لدى الشاعر يتفجر في القصيدة بتناغم مع ايحاءات النصب الذي ينطوي على نافورة عظيمة كما نعلم . ولي ملاحظة بسيطة هنا هي ان (عشر لآلٍ) لا تضيف الى ايحاءات ودلالات «عشر يمامات» ان لم تكن تقصر عنه سعة الدلالات المتضمنة في اليمامات العشر . وتؤكد قصيدة (رؤيا نصب الشهيد) انصياعها لارادة الخلق الشعري لما لفعل الشهادة من مهابة وسمو تثيران في النفس عنفوان الشعر ، فالشهيد اذ يتجاوز ما هو بدني وارضي ويجود اقصى الجود فانه يحل (بين الوردة والوزدة) وينادي الشجر الذي يمثل ويتساقط منه ثمر ضوئي ويصبح محاطاً ، كما الشاعر ، بالشعر وبالرايات وتحيط بضحكته اشجار باسقة .. وصبايا . ونرى ان القصيدة تقف شاهدة على انجاز شعري اصيل يصبو الى ان يحاكي فعل الشهادة وان ظل فعل الشهادة هو الابهى .

■ المصادر والاشارات :

١ ـ (جدل الشعر والثورة) نزيه ابو نضال . الفصل الاول . ص ٧ وما بعدها . الناشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩ .
وكذلك دراسات شعر الحرب في العراق وهي كثيرة .
٢ ـ (الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث) عمر الدقاق ص ٤١٨ . ط٢ الناشر دار حلب دمشق ١٩٦٣ .
٣ ـ المصدر السابق ص ٤٢٥ .
٤ ـ الدكتور احسان عباس في مقدمة (الاثار الشعرية للشاعر كمال ناصر) ص ١٣ . الناشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٤ ط١ .
٥ ـ (الشعر والثورة) مختارات من الابحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث . بحث الدكتور كمال نشات الموسوم «التبشير بالثورة وقيمها في الشعر العراقي الحديث» ص ١٢٠ . الناشر وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد ١٩٧٥ .
٦ ـ المصدر السابق . بحث الدكتور عزالدين اسماعيل الموسوم «الشعر بين الثورية والتراث» ص ١٣٩ .
٧ ـ المصدر السابق . بحث الدكتور عزالدين اسماعيل ص ١٤٥ .
٨ ـ (حرائق الحضور ، عن تجربة حميد سعيد الشعرية) حسن الغرفي . الشاعر يقدم نفسه ص ٩ وما بعدها . الناشر مكتبة التحرير بغداد ١٩٨٧ .
٩ ـ اعتمدنا على الطبعة الاولى لديوان حميد سعيد الجزء الاول الناشر شركة مطبعة الاديب البغدادية المحدودة بغداد ١٩٨٤ وسنشير الى الارقام فقط فيما يلي من اقتباسات .
١٠ ـ (حرائق الحضور) ص ١٨ . يقول الشاعر عن تجربته مع الغناء والشعر «لان كل الذين كانوا يحيطون بي اسمعهم يغنون في الفرح والحزن ، كنت احس بالاختناق . وانني اليوم اتساءل : هل ذلك الاختناق كان سبباً في البحث عن وسيلة اخرى غير الغناء للتنفس فكان الشعر ؟ واجيب ربما كان هذا هوالسبب او احد الاسباب» .

شعر

بين السلام وظلال ليل الكهرباء

■ زهور دكسن

جزُمُ الزنابق مِن دمي نُقطُ الدّمِ ..
دوّامَةُ الدّم من دمي ..
ليلي يُطاردُ انجمي
كفّي تُحاصِرُ معصمي
طيري يُحلّقُ في الحديقةِ والحديقةُ ترتمي
مُتارجحٌ كالسنديانْ
ما بين افيائي وهاجرة المكانْ
مَطري السراب وقد تَوَرّدَ بالندى
طاوٍ كجنحِ الطير يكسرهُ الدخانْ

* *

نوّار وجهكَ والفراشاتُ الحميمةُ . والاسامي
لكانّما نثرتْ فرائد وهجها شمسُ الغمامِ
يتراكم الزمن المرابط داخل الأضداد يحتلبُ المدينة
والمدينةُ تستديرُ .. وتشرئبُّ وتستديرُ
تَتفتّتُ الأصداء داخلها ويلتحم الهديرُ !
تغلي لتنصَهرَ المعادنُ في معادلةِ الضميرْ !
وَعدَوْتَ بي خلفَ الزمنْ ..
خلف التواكلِ والشجنْ
انسيْتَني مَن كنتُ ياهذا الوطنْ !

* *

واهبٌ مِن تَرَفِ الطفولة .. كي أُقاتلْ
لن استجدُ دُمى الطفولة «والجناجلْ»
هل يملك القمحُ الرجوعَ الى السنابل ؟
يعلو الدخانْ
يعلو الصليلْ
يتسلّقُ الزمنُ العويلْ
تهمي شواهدها النخيلْ
تهمي شواهدها القصائدْ
والقيروانْ ..
اكَلَتْ نضارتَها الموائدْ
والقيروانْ ..
شمسٌ تلمُّ فلولها وَغَدٌ يكابدْ
لم يبقَ مِن سِمَةِ الحواضرِ غيرُ مصيَدَةٍ .. وصائدْ !

**

والقيروان ..
تسقي .. ويغتبق ابنُ هانْ
تسقي .. ويغتبق ابن هان
تسقي ويُدمي الاحمرُ الياقوت جرحَ الاقحوانْ .

* *

وتظلُّ عاد تردّدُ النغْمَ المُعادْ
فرّقْ تسدْ
فرّقْ تسدْ
فلنتّحدْ
فلنتحّدِ
والنارُ زادْ
تهمي ويلتهم الرمادْ
تهمي ويلتهم الرمادْ

**

ماذا تقول وانت شاعرْ
واوائل الكلمات قد اكلتْ قوافيكَ الأواخرْ
واوائل الكلماتُ مفتتحٌ لواجهة المتاجرْ
ماذا تقولُ وانتَ شاعرْ ؟

وقفة للتأمّل

كحدّ الوتَرْ
الأماسي تضيقْ
الأضاحي تضيقْ
دخانٌ .. حريقْ
يامدىً ما انتهى مثلما الان ما مِن اَحَدْ
يذرُ الماءَ فوق الجسدْ ؟

**

جَرَسٌ وينفتحُ الرتاجْ
وعلى عناقيد الزجاجْ
يسيل ليل الكهرباء
روحي مزركشةُ الجوانح مثل اوكارِ الغناء
تتلمَّسُ الجدرانَ اشرَعة وتُبحُر دونَ ماء !
ويطول ليل الكهرباء ..

يطول ليل الكهرباء
وطال .. ليل الكهرباء !
وعلى مسامات الهواء
همى الغبارْ
همى الحجارْ
بين الستارةِ والجدارْ

**

لك ان اجيئك في مداولة الحوارْ
لك ان اجيئك في مجانبة القرارْ
لك ان اجيئك .. في الدوارْ
فاخترْ .. كأنَّ لكَ الخيارْ

**

هل تُفصح الاغوار عن طمي الدواخل
عن مناقلة الرواحل
خفقِ اشرعة التواصلْ ؟

**

ادمنْتُ صيحتك الطعينة فاستدرْ للهادر المطعون بالصمتِ
انا قايضتُها .. القيتُ غشيتها المريرةَ ..
وارتضيت ضراوة الوقتِ
سافقا رغوةَ الاهواء
اقحمُ سورة الأنواء
أُلجِمُ لجّةَ الموت
وأعتمر النبوءة والذرى صوتي

استقراء اخير

لمّا التقيتُ البدر في ليل المحاقْ
وجلوتُ افقاً قد أطلّ كما البراقْ
وثرىً تارّجَ بالتسامح والوفاقْ
نادى السلامُ .. هو العراق !

دراسات

الشخصية العربية في الرواية الصهيونية

كيف يقدم العربي انساناً وحضارةً في الادب الصهيوني ؟

▪ بديعة امين

قبل ان نتقصى الخيارات التي لجا اليها المفكرون والادباء الصهاينة لاستنباط ردود مؤثرة على سؤال كهذا ، ينبغي ان نتذكر قبل كل شيء ، ان من بين اهم الصفات التي يتصف بها الادب الصهيوني ، انه ادب تبريري اعتذاري ، الى جانب كونه اداة دعائية ايديولوجية ، يسعى الى ايجاد الاعذار والحجج لتبرير هدفه الاساس المتمثل بضرورة ايجاد دولة «يهودية» في فلسطين ، وكذلك تبرير مايزعمه حول «الرسالة» التي ورثتها الحركة الصهيونية عن الحركة الاستعمارية : «عبء الرجل الابيض» .

من هذا المنطلق الاستعماري ومن دوافعه واهدافه ، انتهى الفكر الصهيوني الى تحديد ورسم الوجود العربي في فلسطين وفي المنطقة العربية برمتها ، معبراً عنه في حالتين :

١ ـ الغاء جسدي مادي (فيزيكي) يجد تعبيره في الموت الكلي او في وجود محتضر .

٢ ـ ا ـ وجود محدود ممثل بقلة بدائية مبعثرة يقدم عموما في اطار رؤية متلاشية تسير به نحو الزوال ، او رؤية شبحية متشككة وفي التحليل النهائي ، تدخل كلتا الرؤيتين في اطار البديل الثاني في الحالة الاولى ـ اي الاحتضار اما الهدف من وراء الابقاء على هذه القلة البدائية المبعثرة ، فيتمثل في توفير فرصة لاظهار التفاوت الحضاري بين الطرفين ليكون بالامكان من ثم ، تطبيق النظرية الداروينية المتعلقة بالنشوء والارتقاء في مجال الطبيعة ، على التطور الاجتماعي والتاريخي البشري بقدر تعلق الامر بالكيان العربي والكيان اليهودي ، بهدف تقديم مبررات مشروعة ـ بالمعايير الاستعمارية بالطبع ـ للاستيلاء على فلسطين والاستيطان فيها .

٢ ـ ب ـ وجود عربي متخلف لا اخلاقي يدخل العربي في اطاره بوصفه عنصر تهديم وتخريب ، لاقضية له ، مجردا من كل القيم والفضائل الاجتماعية والبشرية .

هذا هو الهيكل ، الاساس العام الذي يقدم ضمنه الوجود العربي الا انه اضافة لهذا ، ثمة اطار ثانوي يُجزّا العرب بموجبه الى ثلاثة اصناف او فئات رئيسة هي :

١ ـ العربي داخل الحدود ـ اي داخل فلسطين .
٢ ـ العربي عند الحدود .
٣ ـ العربي خارج الحدود .

وساكتفي ، بالتوقف عند العربي داخل الحدود ـ على انه لابد من الاشارة هنا الى انه ، باستثناء مسالة الغاء الشعب الفلسطيني ، فان الصفات والميزات والخصائص التي تلصق بهذه الفئة من العرب ، تنطبق بشكل عام على بقية العرب ، اي الذين عند الحدود او خارجها ، ومن هنا

اختياري لها موضوعا لهذه المقالة .

اذا عدنا الى الصنف الاول سنجد ان الفكر الصهيوني ، والادب الصهيوني بالتالي ، قد سقط منذ البداية تماما في مازق تصوراته الرغبية . فمن البداية ، وحتى الان ، نلاحظ انه كان دوما يتارجح بين موقفين متناقضين يسيران في خطين متوازيين . ففي الوقت الذي يؤكد فيه الموقف الاول الغاء الشعب الفلسطيني الغاء كليا ، كما يعبر عن ذلك شعار «ارض بلا شعب ، لشعب بلا وطن» ، مع مايترتب على ذلك من الغاء كلي للمقومات الاساس التي يتكون منها كمفهوم ، من تاريخ وامتداد حضاري ووجود مستقر متواصل ، ودرجة معينة من التطور الاقتصادي - الاجتماعي ، مما يقود اخيرا الى مفهوم «الوطن» ، وذلك بغية ايجاد مبرر اخلاقي شرعي ، لعملية لااخلاقية ، لاشرعية ، تهدف الى الاستيلاء على ارض فلسطين ، نجد ان الموقف الثاني يقر ضربا من وجود بشري - لعله آتٍ نتيجة للاحتكاك المباشر بالشعب الفلسطيني . وللتخلص من هذا المازق القائم بين مقولة الغاء الشعب الفلسطيني والاعتراف بوجوده ، في آنٍ معا ، وجد الفكر الصهيوني لنفسه ، حلا يتمثل باضفاء مواصفات محددة على هذا الوجود ، تنزل به الى درجة معينة من التطور تقود في نهاية الامر الى الغرض نفسه الذي يتطلع اليه الموقف الاول ، من حيث انه يوفر مبرراً اضافيا يسوغ عملية الاستيلاء على الارض ، طبقاً للقانون الاخلاقي الاستعماري ، ويضفي شرعية داروينية - ان جاز التعبير - على حق اليهود الصهاينة في الاستحواذ على الموجودات والخيرات المادية التي اوجدتها الطبيعة في هذه المنطقة ، بدعوى انقاذها من عبث اناس لايدركون قيمتها ، وبالتالي لايجيدون استغلالها لصالح البشرية ؛ مما يمنحهم - اي الصهاينة - حقا لايعوزه المعطى الاخلاقي لاستئصال السكان الاصليين وابادتهم والحلول محلهم ، انسجاما ومنطق البقاء للاصلح والصراع من اجل البقاء ، وهو المبدا ذاته الذي افرغ بموجبه المهاجرون الاوربيون القارة الامريكية من سكانها الاصليين قبل خمسمائة عام تقريبا .

انطلاقا من هذا الفهم للمسالة بكاملها ، فان المعالجة الادبية التي ترد بصياغات متباينة ، بصورة مباشرة او غير مباشرة ، تاتي استجابة للتحديدات الفكرية والضرورات السياسية والدعائية التي تتطلب تقديم نماذج عربية وواقع عربي يتواءم والمبدا الدارويني اعلاه ، والمبدا الاستعماري التبريري المتمثل بشعار «رسالة الرجل الابيض» ، وما يعادله في القاموس الصهيوني : «اسرائيل - جسر للحضارة بين الغرب والشرق المتخلف» . ومن هنا ، فان تلك النماذج ينبغي ان تخضع ، لاحضاريا وثقافيا واخلاقيا حسب ، وانما بايولوجياً وخلقيا ايضا ، للمستلزمات الاساس التي يتطلبها تطبيق هذين المبداين ، بمعنى ، انها ينبغي ان تحمل مواصفات محددة ، تحيلها "انماطاً" او "عيناتٍ" ممثلة لواقع بشري في مرحلة من التطور الاقتصادي - الاجتماعي ، من شانها ان تضفي على هذين المبداين شرعية - اخلاقية (طبقاً للمعيار الاخلاقي الاستعماري بالطبع) وتجعل منهما ضرورة تاريخية حتمية ، تفرضها حركة التطور التاريخي في زماننا هذا ، مثلما فرضتها دوافع نشـوء النظام الكـولونيـالي - الاستيطاني ، ابان القرن السادس عشر ؛ والنظـام الامبريالي ، ابان القرن التاسع عشر . ومن هنا ، فان الشخصيات العربية التي نلتقيها في الاعمال الادبية الصهيونية لاتستمد من واقع اجتماعي قائم حقا - واقع ذي حضارة وبعد تاريخي يمتد بعيدا في اعماق الزمن ، ويضم في تركيبته ، بحكم الظروف التاريخية التي انشاته ، نماذج متباينة اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا ، تتدرج مابين الشرائح الدنيا المترسبة عن عهود السيطرة الاجنبية والاستعمارية ، ونماذج رفيعة المستوى توازي في مابلغته من رقي حضاري ومعرفي تلك التي تحتل مواقع عليا في السلم الحضاري في المجتمعات المتطورة ؛ وانما هي "انماط" مستمدة من دائرة الفكر الرغبي الصهيوني ، وفق ادنى المستويات الاجتماعية واشدها بدائية وتخلفا وبعدا عن مقومات ومستلزمات قيام مجتمع بشري حضاري مستقر ، وعدا عن الصور الوصفية الموقعية المنتقاة التي تتكرر دون ملل في جميع الاعمال الادبية الصهيونية - تجسيدا لمقولة الفراغ البشري الفلسطيني ، والخراب البيئي ، كما سنرى فان الافق الذي تعرض ضمنه تلك الانماط الديناصورية ، لايتجاوز في اغلب الاحوال ، مرحلة البداوة والرعي - بالرغم من ان نسبة البدو الى السكان الفلسطينيين لاتتجاوز ٤ر٦٪ ، طبقا لسارة غراهام براون في كتابها الفلسطينيون ومجتمعهم (١٩٨٠) . وغني عن القول ان كلتا المرحلتين شاهد نفي على وجود البنية الحضرية التي تؤكد صفة الاستقرار وتقود في النهاية الى صيغة «الوطن» بكل ماينطوي عليه مفهوم الوطن من اسس مادية وشروط نوعية محددة . اما النماذج التي يفترض ان تمثل الكيان الحضري - فانها تنتزع من بين اسوا مايفرزه قاع

المدينة العربية المظلمة التي لافوق فيها : قتلة .. مجرمون .. لصوص .. شواذ .. مدمنو حشيش .. مهربون الخ .. وكل هؤلاء سمان مترهلون ، تتدحرج كروشهم امامهم ، ان هم مشوا ، سحنهم داكنة قبيحة المنظر ، واجسادهم مراتع خصبة للجدري والملاريا والجذام وامراض اخرى تفرز عادة في ظل التخلف ، وعيونهم مواطن رحبة للتراخوما والعمى ..

ان الفكر الصهيوني ، اذا كان قد افرغ فلسطين من اهلها بشعار سياسي مباشر «ارض بلا شعب» ، فان قاموس اللغة لم يكن ليخون الاديب الصهيوني في ان يوفر له مفردات وصيغاً معينة ، تهيء له مجالا واسعاً للتعبير عن فكرة الفراغ الفلسطيني التي تنفثها كلمات اوتعابير مثل الصحراء والمستنقعات والجدب والارض العذراء والخراب والقرى المهجورة والقبور الخ .. حتى الصور الفوكلوريةالتي يفترض ان تحمل قيماً جمالية معنية وما يعبر عن الاصالة ، انما هي ، بقدر تعلق الامر بالعرب ، دلالة على وجود محتضر افل . وحتى الوجود المادي (الفيزيكي) العربي ، ممثلا بقلة هائمة دونما هدف في صحراء ازلية ، ياتي تاكيدا للموت والفراغ العربي . من هذا الموقع ينطلق حديث هرتزل عن الموت والتلاشي والتخلف العربي في روايته (الارض القديمة ـ الجديدة) الصادرة سنة ١٩٠٢ والتي تنتمي الى مايمكن الاصطلاح عليه بالادب المستقبلي اذ انها تتناول ماتفترضه واقعا قائما فعلا ـ اي فلسطين وقد اصبحت دولة (اسرائيلية) مع الحرص على ان يجري الحديث بصيغة الماضي ، للايحاء بان مايحدث واقع قائم حقا ، وليس خيالا طوبائيا . والعربي الذي يعيش في فلسطين في هذه الرواية واحد من بين اناس عديدين ينتمون الى جنسيات وقوميات مختلفة ، يعيشون سوية في جمهورية هرتزل «الفاضلة» في ظل السلطة اليهودية .. فهناك اليوناني والتركي والفارسي والهندي واللبناني والامريكي .. وغيرهم . ولا يفوت هرتزل ان يتحدث عن العرب اللصوص ، والقرية العربية التي ماكان يمكن ان تكون اكثر بؤساً واكواخ الفلاحين الطينية التي ماكانت تصلح لتكون زرائب .. وعن الاطفال العرب الذين ينامون عراة مهملين في الازقة ، والذين يربّون كحيوانات خرساء (ص/١٢٣) . وانّى عاش العربي كما يقول فان رائحة عفن غريبة كرائحة القبور تحبس الانفاس . (ص/٤٢) وان كان ثمة عرب يرتدون ملابس فوكلوريه مبهرجة ويمتطون جيادا او يسيرون برفقة جمال تسير منفردة او في قوافل ، فانهم لايزيدون عن «اثار بدائية جميلة تنتمي لعصر مضى» (ص/١١٩) .

والامر لابد ان يكون كذلك .. مادامت فلسطين ، كما يقول الكاتب الصهيوني المعروف ليون اوريس في «اكسودس» :

«صحراء لاقيمة لها ، في نهايتها الجنوبية ، وارضاً متاكلة في وسطها ، ومستنقعاً في شمالها . انها نتنة ، والشمس تحرقها .» (ص/١٩٧) .

وقبل ان ياتي اليها اليهود ، لم تكن ارضهم الموعودة ارض لبن وعسل ، وانما ارض مستنقعات آسنة متقيحة ، وحقولا ملأى بالصخور ، وتربة جدباء نتيجة لاهمال الف عام على يد العرب . والاتراك (٢٣٥) . في حين يقول لنا كاتب امريكي صهيوني اخر هو مايكل بلانكفورت ، في رواية «اللاعب» ان الغلة الوحيدة التي تثمرها ارض فلسطين هي الصخر ! (ص/٣) اما تلالها فقد «جردت من الغابات بسبب رياح الصحراء الملتهبة لمدة الف عام من الاهمال» (ص/٣ ـ ٤) . وقرية النبي العربية الحدودية ، في الرواية نفسها ، استقرت في اعماق الزمن الذي مضى ، بعد ان دمرها الاسرائيليون ولاذ سكانها بالفرار ، كما هي «عادة العرب دوما» ، وهي الان ارض مهجورة «ولا عرب هناك» (ص/١٤١ ـ ١٤٢) .

اما يائيل دايان فتحدث في «غبار» عن اشجار مغروسة تدعو للاشفاق .. انها مثل اصابع جثث مدفونة .. اما الخضرة فاجنبية بالنسبة للمكان ، كالالات والناس ـ (ص/٩٤ الموقف الادبي) . واسنان البلدوزرات الضخمة انغرست في الارض العذراء (٩٤) . اما الارض السوداء المفلوحة ، المطرزة بالبساتين الخضراء وحقول الذرة المتعبة ، فقد "كانت مستنقعات من قبل" (ص/١٠٤) .

والقرية العربية المتداعية المهجورة تشكل جزءاً من المشهد العربي الزائل كما يقدم في الادب الصهيوني . وكمثال على ذلك رواية «طريق اللصوص» للكاتب الفرنسي الجزائري المولد رينيه سوزان ، يقول : «ثمة قرية قائمة على منحدر تل . بيوت حقيرة متهاوية مسقوفة بصفائح معدنية او سعف نخيل جاف . اغلبها مهجور ومقوض . كان هناك بضع نخلات كسيحة تلقي ظلالا نحيلة لاتنفع احدا» . (ص/١٧٦ ـ ١٧٧) . و «ثمة درب عتيق حفر على منحدر صخري .. انه موجود منذ زمان لاترقاه ذاكرة ـ ربما حفره رعاة عرب» (ص/١٤٢) دوما هناك مؤشر يدعو الى الشك !

اما عند الكاتبة الامريكية الصهيونية ليزلي غورس فان الوجود العربي يتحول الى آثار فولكلورية عن اناس تجمدوا في قاع الزمن .. وقد يتمثل هذا الحضور بغطاء منضدة يحمل صورة فتيات عربيات ، لاتنسى الكاتبة ان تمنحهن الوانا حائلة توحي بالياس والمرض والموت . اذ نقرا في وصف الصورة : «كان التصميم يضم عذراوات عربيات لونهن بلون القهوة ، وثمة ازرق واخضر حائل . كن يتقدمن نحو بئر لونها بلون القشدة ، وهن يوازن على رؤوسهن اباريق ماء» (ص/١٠٦) . وبعد بضع صفحات تعود الكاتبة الى هذه الصورة ثانية ، متقدمة خطوة اخرى نحو موضوعة الموت العربي اذ تنتقل من الالوان الحائلة الى تجميد الفتيات العربيات تقول : «كان هناك ، الى جانب السرير ، المنضدة بغطائها العتيق ذي الشراشيب والعذراوات بالوانهن الحائلة ، وقد تجمدن تحت اباريقهن» . ان كل شيء يقترن بالعرب في هذه الصورة قد تجمد ، حتى ماء البئر . فلونه بلون القشدة ! وهو لون اقرب مايمكن ان يكون لثلج متجمد ، او ربما لزبد البحر . اما ان يكون لون ماء بئر في صحراء حارقة ، فهذه هي الغرابة بعينها ، لو اننا اغفلنا الرسالة التي يقصد ان يوحي بها لون القشدة : التجمد العربي ـ انساناً ومكاناً وبيئة !

في القصص القصيرة ، كما في الاعمال الروائية ، تعود المستنقعات والصحارى والجدب وكثبان الرمل لتؤدي مهمتها الوظيفية : التعبير عن نظرية الفراغ السكاني بصورة ايحائية . واذكر على سبيل المثال «تهلة» ليوسف عجنون و «الاسير» ليزهار و "عند الحدود" لدر نيستر «والارض العطشى» التي ساختارها نموذجا يحاول ايصال رسالته الى القارىء عن فكرة الغياب العربي بطريقة تختلف ، لحد ما ، عن الطرق التقليدية الشائعة . ففي هذه القصة لانجد مستنقعات او صحارى .. او بحاراً رملية .. ومع ذلك لابد ان يذكّر الكاتب (يورام كانيوك) قارئه بالموت العربي حتى وان جاء ذلك على اجنحة امنية طفولية ، تنقذ الصبي الراوية من اداء واجباته المدرسية .. كان يتمنّى لو كان «عموداً كهربائياً او شوكة ، او شجيرة رمادية في مقبرة المسلمين» (ص/١١٠) ـ او ان يخبرنا الصبي نفسه ان شقيقة صديقه «رفضت ان تقدم جسدها للجنود البريطانيين على التل في مقبرة المسلمين» (ص/١١٩ ـ ١٢٠) اما ام صديقه الاخر ، فتشعر بأسى حين ترى في الحلم «ان الانكليز راحلون ، اذ انها لن تجد بعد رحيلهم من تستطيع ان تنزل عليه لعناتها» . (ص/١٢٣) .

وهنا قد يتساءل متسائل :

ولكن .. كيف اختفى العرب الفلسطينيون ؟!

ليس من اليسير بالطبع الغاء شعب بكامله من الوجود خاصة اذا كان ذلك الشعب يقف على قمة تراث حضاري عريق مؤكداً وجوده عبر شواهد مادية قائمة .

من هنا كان على الاديب الصهيوني ان يبحث عن اسباب «منطقية» تعلل غياب الشعب الفلسطيني . ولم يطل به البحث .. فقد اهتدى الى جواب ، بدا له منطقيا تماما ، في بطون كتب التاريخ . انها الحروب الصليبية ! فقد استحالت تلك الحروب ، عند الكتاب الصهاينة ، اداة ذات حدين ، تلغي باحد حديها العرب ، ويقدم حدها الاخر ، اداة من ادوات اللاسامية التي مانفك الاغيار يرفعونها بين حين واخر ، طيلة الالفي سنة الماضية ، لمحاربة «الشعب المختار» والقضاء عليه ! وبرغم اننا لانجد في كل ماكتب عن الحروب الصليبية ، شرقا وغرباً ، مايشير الى انها لم تكن بين اوربا المسيحية والشرق العربي المسلم ، الا انه لايبدو ان ثمة رادعا يمكن ان يحول دون ان يطأ الكتاب الصهاينة كل الحقائق التاريخية باقدامهم بغية اخضاعها لمآربهم ، بعد تزييفها . وهو مافعلوه بصدد تلك الحروب ، متحدين بذلك كل كتب التاريخ ، بل وحتى اشد الكتب العلمية صرامة ، كالانسيكلوبيديا بريتانيكا ، مثلا .

وهذا مايسعى اليه الكاتب الاسرائيلي عاموس عوز في روايته التي تحمل عنوان (الحروب الصليبية) التي لانجد فيها اثرا لاي كائن عربي ! لقد اختزل هذا الكاتب الحملات الصليبية في الحملة الاولى التي تلاشت قبل ان تجتاز تخوم اوربا . ولم يكن اختياره هذا دونما قصد .. ففي اوربا .. لاعرب هناك ، وانما يهود حسب يعيشون الى جانب الشعوب الاوربية الاخرى التي تعتنق المسيحية . وما دامت الحروب الصليبية حروبا دينية ، وطالما لم يكن يوجد عرب في اوربا انها اذن ، كانت موجهة ضد اليهود .. وهذا مانجده فعلا في هذه الرواية .

في رواية اخرى تتحول الحروب الصليبية الى مستحضر كيمياوي يذوب فيه العرب . فبعد انتصار الانكليز على العثمانيين في مايسميه مايكل بلانكفورت في روايته «هوذا النار» ، «الصليبية السابعة التي انهت سلطة المسلمين الطويلة» ، (ص/٣١٩) ، وحين يدخل الجنرال اللنبي

مدينة القدس ، يخرج للترحيب به رؤساء الطائفتين اليهودية والمسيحية ، وكأنه الملك داود ، وهم يحملون التوراة والصلبان (ص/٣٧٨) وكان المسيحيين ليسوا عربا ! اما الهلال فغائب عن المشهد الاحتفالي ، لغياب من يمثله بعد ان ذابوا في المادة الصليبية ! وليجسد الكاتب فكرة ذوبان العرب ، يقدم طفلة عربية صغيرة ، في الخامسة من عمرها ، كشاهد اثبات حي على ذلك . فهي سمراء البشرة ، لكن عينيها زرقاوان .. ولتفسير هذا الامر الغريب ، يقول لنا الكاتب «انها حفيدة جد صليبي» ! (ص/٣٨٧)

اما ليون اوريس فانه لايجد على مايبدو في الحروب الصليبية مايوفر له اداة كافية بصورة مقنعة للقضاء على العرب في فلسطين . فنراه يضيف اليها المغول والعثمانيين ، بل وحتى العرب انفسهم .

واذا كنا نستغرب باديء ذي بدء حين يعترف ليون اوريس بالحضارة العربية التي لايتحدث عنها من منطلق الاقرار الموضوعي لواقع تاريخي معين حسب ، وانما يكشف ايضا ، في مايستخدمه من نعوت واوصاف بشانها ، عن تقويم ذاتي ، من الصعب ، ان لم يكن من المستحيل ، ان يصدر عن كاتب صهيوني معاد للعرب ولكل ماهو عربي - فان استغرابنا سرعان مايزول حين نكتشف ان مايبغي الوصول اليه من وراء ذلك الاعتراف ، انما هو نقيضه تماما - اي الغاء الحضارة العربية وتجريدها من اصالتها ومن قدرتها على البقاء حية رغم ظروف الزمان ، مستغلا الحروب الصليبية والمغول بجعلهما اداة لبلوغ مايصبو اليه . وهكذا .. واذا كنا نقرأ في اكسودس مايقوله في الحضارة العربية وهو الاتي : «ان حضارة رائعة انطلقت من الصحارى . كانت ضوءاً للجنس البشري بكامله في الوقت الذي كان العالم الغربي فيه يتمرغ في مستنقع العصور المظلمة والاقطاع . وغدت بغداد ودمشق اثينا زمانهما كانت الثقافة العربية باهرة ، ولخمسمائة عام ، كان اكثر الفكر تقدما واعظم الجهود العلمية ، واروع الحرفيين ، ينتمون الى العالم الناطق بالعربية» (ص/٢٤٧) - اقول ، اذا كنا نقرأ هذا الذي يقوله ليون اوريس في الحضارة العربية ، فاننا سنجده بعد قليل ، وقد وجد في الحروب الصليبية حجر الفلاسفة الذي لايحيل المعدن الرخيص ذهبا ، وانما يحيل الذهب ترابا . فتلك الحضارة التي كانت ضوءاً للجنس البشري بكامله سرعان ماتمزقت بسيوف الصليبيين وتحت سنابك التتار ، ولم يبق لها من اثر (ص/٢٤٧) . لقد تفككت وتحللت وتبعثر نثارها بين ذرات رمال الصحارى . فبعد الصليبيين جاء المغول الذين شنوا «حربا قاسية ودامية الى درجة تتحدى كل حدود الوحشية المعروفة ، ونهضت اهرامات من جماجم العرب كنصب منغولية» (٢٤٧) . واذا كان قد بقي ثمة بقية من العرب ، فان تلك البقية قد استنفذت «ذاتها خلال عشرة عقود في الحروب ، وحل الهلاك بمدنها التي كانت قوية في ما مضى ، ونخر الجفاف الواحات المزهرة .. اما جزر الثمار والوفرة الجميلة فقد اكلتها بحار الرمل والتعرية ، في حين انقلب العرب اكثر فاكثر على انفسهم في صراع مر يائس تعقبه خصومات دامية بين الاخ واخيه» (٢٤٧) وحين جاءت الكارثة الاخيرة : العثمانيون ، لم يكن قد بقي من العرب من يستطيع مقاومتها . (٢٤٧) . تلك كانت حال الرجال .. اما النساء العربيات اللاتي كن يعشن حالة عبودية مطلقة ، والعاجزات عن الصراع ، فانهن غالبا ماينتقمن بخنجر ، او قطرة سم .. (ص/٢٤٨) .

وهكذا حل عصر اللاوجود العربي وفرغت فلسطين من اهلها ، لتكون جاهزة لاستقبال اليهود الصهاينة بعد الف عام ، ومن هنا فان الحديث عن الحضارة العريقة لن يسبب التهابا عصبيا في خلايا الفكر الصهيوني .. اذ انه لاياتي اقرارا بحقيقة تاريخية ثابتة بقدر مايسعى الى نفي تلك الحقيقة واحالتها الى واقعة عابرة انتهت الى موت ابدي .. وبهذا يصل الكاتب الى هدفه الثاني : تجريد الحضارة العربية من عنصر الاصالة والقدرة على البقاء .. اذ انها لو كانت كذلك لما كان بمقدور اية قوة ان تقضي عليها ، كما هي الحال مثلا بالنسبة لما يسمى «بالحضارة اليهودية والثقافة اليهودية» التي ظلت قائمة بوجه كل التحديات طيلة الفين من السنين .. ولا يفوت الكاتب ان يوحي للقاريء ان اليهود كانوا يقفون وراء الحضارة العربية ، اذ يقول : «قبل الف عام حين اكتسح الاسلام العالم ، كان اليهود يحتلون مواقعهم بين اكثر المواطنين اجلالا . كانوا اطباء البلاط ، وفلاسفة وحرفيين» . كانوا ، باختصار وكما يقول «قمة المجتمع العربي» . (ص/٣٢٣) . واذا ماراود الشك قارئا في مايقصد اليه ، فانه يقول في غير موضع ان العرب «خبراء في البناء على حضارات الشعوب الاخرى» . (٣٣٧) .

وهكذا .. وبعد ان قضى ليون اوريس على العرب في فلسطين بواسطة الحروب الصليبية خلال فترة زمنية

لايكشف لنا عن مداها ، صار بمقدوره ان يعلن ان الحروب الصليبية كانت موجهة ضد اليهود ، طيلة ثلاثمائة عام !

ولكن .. وبرغم ان الاديب الصهيوني قد افرغ فلسطين من اهلها ، الا ان ثمة اشكالا حقيقيا يبرز امام هذا الاديب حين يتعين عليه ان يتحدث عن نضال اليهود في فلسطين نفسها من اجل فلسطين .. ان حديثا كهذا مسالة لابد منها ليس فقط للتاكيد على ان الصهاينة لم ينالوا فلسطين مجاناً ، وانما ايضا لتوفير فرصة لابراز البطولة الصهيونية . وهنا تماما وجه الاشكال : اذ مادامت فلسطين خالية من السكان ، ضد من يجري النضال ؟! هنا ابتدع الفكر والادب الصهيوني حلولا فريدة منها غياب الطرف الحقيقي الثاني في الصراع واحلال اطراف غريبة بدلا منه ، فنرى البريطانيين والعثمانيين مثلا في رواية هوذا النار ، او البريطانيين كما في اكسودس وتهلة وثوم وانا مهاجر .. وحتى اننا نرى الروس كما في قصة الدب . واذا ما استدعت الضرورة الدعائية ادخال معركة مع العرب ، في مفردات احداث العمل الادبي المعني ، فاننا عموما لانرى من طرفي الصراع غير الطرازانات الصهيونية الشقراء تقف شامخة في ذروة انتصاراتها . ووسط غبار المعركة ودخانها وفرقعة انفجاراتها يكون الطرف الاخر الذي هو العرب قد تلاشى او لاذ بالفرار مجتازا الحدود التي جاء منها .. تاركا بعض جثث قتلاه كما في رواية طريق اللصوص واللاعب وفي مكان آخر ربما ، وكما في قصص مثل اغنية الاوز ولا لون للخوف ..

بيد ان هذه الحلول الالتفافية لم تستطع ان تنقذ الاديب الصهيوني من مازق مواجهة الواقع الفعلي الذي يبرز فيه الوجود العربي بكل ثقله وكثافته ، من هنا كان على الادب الصهيوني ان يبحث له عن حل لهذا المازق ، فكان ان وجد ضالته في الفكر الدارويني ، الذي وفر له امكانية الاعتراف بالوجود العربي ، دون ان تترتب على ذلك ازمة اخلاقية تنبثق عن لااخلاقية ولا شرعية اقتلاع شعب من ارضه ليحل فيها مهاجرون من شتى بقاع العالم . لقد اخضع اعترافه لمنطقه التبريري مستغلا نظرية النشوء والارتقاء بتطبيقها على الواقع الاجتماعي ـ الاقتصادي العربي ، وعلاقة الطرف الصهيوني بذلك الواقع . من خلال هذا المسعى استطاع الكاتب الصهيوني ان يقدم العربي في فلسطين ضمن رؤيتين تسيران في نهاية الامر نحو الغرض الاساس الذي يتوخاه شعار «ارض بلا شعب» ، عبر مبدأ البقاء للاصلح . اما اولى الرؤيتين فرؤية متلاشية متخلفة تسير بالعربي الذي يجسد دوما في هيئة مزرية ومنفرة من التخلف والسقوط والانحطاط ، نحو الافول والفناء الابدي . وثانية الرؤيتين رؤية شبحية مشككة تقدمه بصورة ضبابية غير واضحة وهو يتحرك خلسة في الظلام ، او يلوح من بعيد وقد شوشته المسافات ووهج الشمس ورمال الصحراء المشعة ، مع عدم تحديد هوية هذا الشبح ، في اغلب الاحوال بشكل صريح ، اذ يترك امر تشخيصه للقارىء ، بتوفير مؤشرات دالة لمطابقة هذا الشبح بالعربي . وهاتان الرؤيتان متلازمتان او متداخلتان ، وكثيرا مايصعب الفصل بينهما بسبب من ان الغرض الرئيس الذي تهدفان اليه ، هو تقديم العربي الذي مايزال موجودا في فلسطين ، سواء كان في البادية او المرعى او المدينة بوصفه نمطا ادنى من البشر ، وبقايا آفلة من عصر مضى .

ولكي تكون الصورة واضحة ساقدم نماذج سريعة عن العربي ، انسانا وواقعا ، كما يقدم في هذا الادب ضمن الرؤية الاولى . تكثيفا لجانب من الحشد الهائل من الصور التي يقدمها اوريس في اكسودس عن العرب ، نقرأ ان «القرية العربية لابد ان تكون كما كانت قبل الف عام» (٢٣٢) .

(الحياة تتحرك ببطء تحت الشمس الحارقة ـ عيون متشككة ـ اسراب من الذباب ـ نسوة محجبات يندفعن نحو بيوت حقيرة ذات غرفة واحدة تضم نصف دزينة من الاشخاص اضافة الى الخنازير والدجاج والبغال والعنزات) (٢٣٢) . نصف الاكواخ في حالة تقرب من الانهيار (٢٣٢) .

وثمة كوخ متهاو يقوم مقام مقهى . رجال كسولون يجلسون او يرقدون على الارض في حين تحرث زوجاتهم الحقول . الجو عابق برائحة كريهة هي مزيج عبير قهوة ثقيلة وتبغ ودخان حشيش وروائح نتنة منبعثة من بقية القرية» (٢٣٢) .

اما «الاطفال العرب القذرون الذين لايعرفون الضحك فلا يبدو ان ثمة مغزىً في وجودهم .. انهم وجود ساكن ـ جيل جديد يولد في قافلة ازلية في صحراء لانهاية لها» (٣٧١) و (اللغة الوحيدة التي يفهمها البدوي هي لغة السوط) (٢٥٣ ـ ٢٥٤) ، يتذلل بعدها متمرغاً عند الاقدام طالبا الرحمة من اليهودي ، حتى وان كان شيخ قبيلة) (٢٥٤) .

وبدوي بلانكفورت يبدو في «هوذا النار» كما لو كان من مدمني الحشيش ، وتنتثر في وجهه بثور الجدري» (ص/٢٤٠) وهو (لص مجرد من الشرف ، اعتدى على زوجة شقيقه) . وفي روايته الاخرى «اللاعب» يقدم بلانكفورت العرب على انهم غزاة يهاجمون الكيبوتز من وراء الحدود بقصد سرقة الابقار (١٨٨) وثمة عرب دمويون يلعبون بالسكاكين (ص/٩٢) . بينما نجدهم في رواية رينيه سوزان «طريق اللصوص» يستخدمون السكاكين بالرغم من انهم مسلحون بالمسدسات حين يهاجمون الكيبوتز بقصد السرقة ايضا (ص/٦٠) .

والعرب الذين يجري الحديث عنهم بصيغة الغائب ، في قصة «اقرب الاقرباء» للكاتب الاسرائيلي موشي شامير ، جردوا الفتى والفتاة الاسرائيليين من ملابسهما بصورة كلية تقريبا بعد ان سرقوهما وقتلوهما (١٧٨) . بينما يصور سميلانسكي يزهار اسيره ، الراعي العربي بصورة هي اقرب الى الحيوان منها الى الانسان : فقدماه شبيهان بالحوافر .. وهو كلب قذر وغبي غباء مطبقا .. وهو قناع ملفوف بخرقة . واذا كنت تبغي الحقيقة من العربي اضربه ! ان كان يكذب ، اضربه ! ان كان صادقا اضربه .. وان كنت تبغي المزيد منه اضربه .. الركلة بالنسبة له طبيعة ثانية .. اركله ، انه عربي ..ان ذلك لايعني شيئاً بالنسبة له .

اما الرؤية الشبحية للعربي ، فيعبر عنها يزهار بالشكل التالي : «فوق قمم التلال ثمة اشكال ادمية باهتة ..» وهذه الاشكال الادمية الباهتة ليست بعيدة مكانيا حسب ، ولا يمكن رؤيتها الا عبر منظار ميدان ، وانما هي بعيدة ايضا في حساب الزمن .. انها بقايا من عهد ابراهيم ويعقوب والمرحلة الرعوية في تاريخ التطور البشري !

واذا كان يورام كانيوك ، الكاتب الاسرائيلي ، يحاول ان يرسم صورة رومانتيكية شفيفة للمراة العربية - ربما لتاكيد مايزعم حول دخول الادب الصهيوني مرحلة نضج سوية تضعه في مصاف اداب الشعوب والاقوام الاخرى ، فانه انما يفعل ذلك لنقل رسالته الى القارىء : شبحية الوجود العربي ، والتخلف العربي في أن معاً ، لنقرأ هذه الصورة القلمية : «مرت امراة عربية بدت عيناها من فوق النقاب زرقاوان . جلدها بني وشعرها بلون السبورة التي وراء المعلمة ، رمادي داكن ، ضارب الى الارجواني . رفعت يدها واشارت لي ان اتبعها . اختفينا في الدروب السرية في يافا حيث يباع اللحم في الشوارع . وفي سوق التوابل اسكرتني الرائحة . تشبثت بثوبها . ابتسمت لي ثم ركضت وهي تضحك .. لقد ذهبت كما الريح .. زائفة كانت كالحلم .» (ص/١٢٦) واخيرا تحترق تلك الصورة الرومانتيكية في لهب الخدر السحري الذي يسري في اعماق الصبي الحالم حيث تتصاعد نشوة حلم طفولي :«كنت صامتا . لم اشعر بشيء . رايت لهيبا وفيه امراة عربية يغطي وجهها نقاب .» (ص/١٢٩) .

وفي «عند الحدود» يمتنع الكاتب درنيستر عن تسمية العربي الذي يقدم من خلال جملة رموز ومؤشرات تقترن عادة بالعربي وتتيسر المهمة التشخيصية لهذه الرموز والمؤشرات حين يكون مسرح الاحداث «صحراء قريبة من شاطىء البحر» .. ان تحديد المكان بهذا الشكل ، وتوجه العملاق الذي يقدم رمزا لليهود ، نحو تلك الصحراء مدفوعا بقوى ميتافيزيكية ، اضافة الى اشارات يهودية عديدة اخرى تتخلل القصة ، لاتسمح باية شكوك بان هذا المكان ليس فلسطين . وحين تكون هناك خيمة وحيدة يسكنها شخص يتلفع بعباءة ، فان ذلك لايمكن الا ان يقودنا الى نتيجة واحدة : هي ان ساكن الخيمة عربي .

وهذا العربي يجمع في ذاته هو ، وفي مايتصل به من اسباب الحياة كل مايؤكد قرب فنائه بموجب نظرية الانتخاب الطبيعي . فهو قزم ، مجذوم ، لايرى منه وجه او عين ، صوته ضعيف وكئيب ، يعيش في خيمة هزيلة صغيرة مصنوعة من عيدان وخرق مهترئة ، ستكون شاهد قبره ، بعد ان يدوسه العملاق بقدمه فيزيله من الوجود عقابا له لتلفيقه التهم ضد العملاقة التي تعيش في برج عتيق في انتظار العملاق الذي ستقترن به وتعطيه نسلا جديدا يرث مملكة اسرائيل . (ص/٤٨ ، ٥١) .

اما في قصة «العشب الاحمر يشتعل في بطء . النهر الاخضر يتدفق الى الابد» فان الكاتب بنحاس ساديه يسمي كل مايقدمه كرموز معادية لليهود من افاع وجنادب وبنات آوى واشواك وصخور/الخ ... الطرف الوحيد الذي يأبى تسميته هو العدو الحقيقي . انه يقدم في صورة شخص متربص ، ماان يظهر حتى يختفي : «كان يقف في الظلام - لاول وهلة كان يبدو كظل او كبقعة كبيرة ..» وبرغم الظلمة فان أبيجيل تستطيع ان ترى شفتيه «المسوحتين بالحمرة» اشارة لخيط الدم الذي سيفيض من الشريان بعد طعنة تصيب رقبة البطل اليهودي ! (ص/١٢٠) . ولينزل الكاتب

هذا الشبح منزلة حيوانية ، فانه يجعل بطله يتندر متسائلاً ما اذا «كان لذلك الشخص الغريب ذيل وقرنان» (ص/١٠٨) .

ولا ينسى الكاتب ان يخطط لبطلي قصته ان يمرا اثناء مسيرتهما الليلية ، التي تشكل رمزيا خط مسار التاريخ اليهودي ، بجبانة المسلمين (ص/١٠٩) .

اما عند رينيه سوزان فان العربي يتلاشى في هواء او تكتنف هويته شكوك بين ان تكون عربية او فارسية . اذ يرى احد الشخوص «رجلين يتقدمان من بعيد ، وهما يرتديان قفطانين ، فيظنهما عربيين .. ويطلق النار عليهما ..» الا انه يكتشف انه لم يكن يوجد هناك ، غير هواء ! وحرصا على تشويش هذه الرؤية الشبحية ، يقول لنا فيما بعد ، ان الرجلين «كانا فارسيين» (ص/١٢) . ومرة اخرى يرد ذكر الفرس ضمن هذه الرؤية المشوشة في محاولة للخلط المشكك بين العرب والفرس . اذ يظهر من بعيد شخص يبدو في هيئة سوداء امام صفحة السماء الرمادية المشعة . لكن الناظر لايستطيع ان يميز في ذلك القادم غير شيء واحد فقط ، هو انه لم يكن عربيا ، ولا فارسيا» (ص/١٤٢) ، غير ان ثمة لصين يلقى القبض عليهما ، احدهما جزائري ، اما الثاني فعربي حسب (ص/٥٠) .

لقد كان المشهد حتى الان الصحراء .. العراء .. المرعى او القرية ، عربيا ، مقابل الكيبوتز الذي يقدم بوصفه الشكل الاكثر تقدماً في العلاقات الانسانية طبقاً للفكر الصهيوني انه اذن ـ الحد الفاصل بين مستويين متباينين من الحضارة : حضارة الصحراء المتخلفة ـ وكأعلى مرحلة من التطور في هذا المستوى ـ القرية . وحضارة حضرية منتجة بما بلغته من تطور صناعي ـ تكنولوجي . وعلى هذا ، وحتى اذا ما انتقلنا الى المدينة العربية . فان ذلك يأتي من منطلق الضرورة الدعائية . وهكذا فان من غير الممكن ان نلتقي في هذا الادب بعالم او طبيب او مهندس او استاذ جامعي او اديب او فنان ، او رجل قانون او مؤرخ او عالم اثار عربي . واذا حدث والتقينا بانماط كهذه ، فانها تاتي عادة في مرتبة ادنى من نظائرها الاسرائيلية ، كشخصية «رشيد بيه» في الارض القديمة ـ الجديدة لهرتزل ، او تكون مصدر ضرر للانسانية جمعاء ، كما في رواية اسوان للكاتب مايكل حاييم . والشخصية العربية الحضرية تقدم عموما في اطار مواصفات تنحو بها عما يمكن ان يجعلها موضع قبول او تعاطف من جانب القارىء ، كان تكون شاذة ، او تتعاطى الحشيش او راشية ومرتشية او انها مجرد شخصية هامشية ، بلا هوية محددة . اننا نلتقيها في «المقهى» دون ان تتاح لنا فرصة للتعرف على وضعها الثقافي او الاجتماعي او السياسي . كل ماهو مطلوب من المقهى العربي ان يكشف عن سلبية العرب وعبثية وجودهم . فالوقت لاقيمة له عندهم ، وهم غير جديرين بالثقة .. والمستقبل غير موجود بالنسبة لهم ، وهم لايستطيعون ان يدركوا الظروف التي تحيط بهم والتطورات الجارية في العالم من حولهم . وحتى لو كانت الحرب تدق ابوابهم ، فانهم لايتخلون عن «لعب الورق وكأن العالم ينتهي عند موائدهم» كما يقول بلانكفورت عنهم في «هوذا النار» (ص/١٥٩) . والعرب لاقضية لهم ففي ليلة سقوط القدس ، وفيما كانت المدينة المقدسة تستبدل سادتها الاتراك ، بالسادة الجدد ، البريطانيين ، تحت هدير المدافع ، كان حاكم المدينة التركي ومساعده العربي الذي كان تحت تاثير الحشيش ، يناقشان الحب والنساء (٣٨٤ ـ ٣٨٥) . وفيما كان اليهود يوقدون الشموع في بيوتهم حمدا لله على سقوط القدس وانتصار الانكليز ، كانت «عصابات العرب الرعاع تجوب شوارع المدينة المظلمة» (٣٨٣) . والجريمة هي الشيء الوحيد الذي يجيده العرب . (٢٢٦) ، وكذلك انشاء المباغي التي يديرها لهم الروس ! ص/٣٥٤) .

ومن النماذج الحضرية التي نلتقيها في «اكسودس» بائع تحفيات في يافا لايختلف كثيرا عن تلك القطع التي يبيعها . انه ، هو نفسه ، صورة فوكلورية متخلفة .. فهو سمين .. ينام وهوجالس عند مدخل حانوته ، وعلى رأسه طربوش احمر . والحانوت نفسه ، الذي لم يكنس منذ عشرة اعوام في القليل ، حفرة في جدار ، من ايام الصليبيين . وان تحدث فثمة اشارات وايماءات واصوات مبهمة كصوت الخنزير (ص/٤٠٠) . ونلتقي ايضا صبيا عربيا يعرض شقيقته العذراء على البطل الصهيوني اري بن كنعان ، مقابل بضعة نقود (ص/٣٧٥) وثمة شابة تنتمي لاسرة عريقة غنية ، على قدر من الجمال والثقافة يؤهلها لتكون عشيقة ضابط انكليزي يغتاله الصهاينة في فراشها ، في احدى الليالي . (ص/٤٣٢) .

واذا كان القصد من وراء هذه الصور وعديد غيرها مما يحفل به الادب الصهيوني ، تشديد عملية غسل الدماغ

التي يتعرض لها قارىء هذا الادب ، وزرع فكرة تخلف العرب اجتماعيا وثقافيا وفكريا وعقليا واخلاقيا ، في ذهنه واقناعه بما يضعه ليون اوريس على لسان بطلته كيتي الامريكية غير اليهودية في روايته الشهيرة «اكسودس» من ان العرب «حثالة البشرية» (٣٧٦) ، فان المدينة العربية كحضور مادي ليست اقل تجسيدا لفكرة التردي والتخلف والتلاشي العربي . فهي باختصار لاتسير الى الامام ، وانما تتقهقر الى الوراء في الزمن . وقد يكون من المناسب ان اختتم هذه المقالة بالانطباعات التي تثيرها مدينة يافا في نفس كيتي وهي في طريقها من تل ابيب الى هذه المدينة العربية برفقة البطل الاسطوري الاشقر ، اري بن كنعان . يقول الراوية : «كلما اقتربا اكثر من المدينة العربية ، اصبحت البنايات والحوانيت اكثر ترديا واذ كانت تسير في الشارع الذي يربط بين المدينتين ، شعرت كيتي كما لو انها كانت تسير الى الوراء في الزمن» . (ص/٣٣٨) .

■■

المصادر :

1. Brown. Sarah - Graham, Palestinians and their Society, 1880 - 1946, London, Quartel; 1980.

2. Herzl, Theodor, Old -New Land, Trans. by Lotta Levensohn, New York, Bloch Publishing Co. and Herzl Press, 1960.

3. Uris Leon, Exadus, London, William Kimber, 9th edition, 1977.

4. Blankfort. Miehael, The Juggler, Boston, Little Brow and Co., 1952.

٥ . دايان . يائيل . غبار . ترجمة . هاني الراهب . مجلة الموقف الادبي ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، العدد (١) ايار ، ١٩٧٤ .

6. Sussan. Rene, Thieves Road, Trans. by Riehard Howard, New york, Doubleday & Co., Ine. 1967.

7. Gourse. R. Leslie, With Gall And Honey, New york, Doubleday & Co., Ine., 1957.

8. Kaniuk. yaram, The Parehed Earth, Trans. by Zeva Shapiro, in Bloeker. Joel, (ed) Israeli Stories, «a Selection of the Best Hebrew writing», New york, Sehoeken Books, 2nd, Printing, 1960.

٩ . عوز . عاموس ، الحروب الصليبية ، ترجمة غالب هلسا ، مجلة الاقلام ، بغداد ، العدد (٩) حزيران ، ١٩٧٩ .

10. Blankport. Miehael, Behold The Fire, New york, New American Library, 1955.

11. Shamir. Moshe, Next of Kin, Trans. by Hillel Halkin, in Bloeker, op. eit.

12. Yizhar. S., The Prisoner, Trans. by v.e. Ryeus, in Bloeker, op. eit.

13. Der Nister, At the Border, in Neugrosehel. Joaehim (ed. & trans.) Great works of Jewish fantazy, London, Pan Books, 2nd Edition, 1978.

١٤ ساديه . بنحاس ، العشب الاحمر يشتعل في بطء ، النهر الاخضر . يتدفق للابد ، ترجمة د . ابراهيم البحراوي ، الادب الصهيوني بين حربين ، حزيران ٦٧ – تشرين ٧٣ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٧ .

شعر

اشتعال الأسئلة المؤجلة

■ عبد الرحمن مجيد الربيعي

- ١ -

مولعٌ بتلكَ الفراديس
مشدودٌ لدقائقها الغائبة
إتسمّر لذلك الجرف كموجة فخورة
أرسي عنده هيكلي المكدود
استقرىء أسئلة الجحيم
متوسلاً غيمة
حفنة ثلج
كاس ماء
اي ملاذ للحلم العنيد ؟
اي وكر للؤلؤة الوعد ؟
نادتها سماوات مغلقة
تملقها عرشٌ من الاشجار
اخاديدُ من الورد
تعاند هذا العطاء المسفوح
موجات الصيف
ارتجافات الشتاء
فهل يرتضي الطائر الملكي
حلةً من التبر القشيب ؟
شهوةً من الأنجم القطبية ؟
لذائذَ من الحجر ؟
دواراً من محيطات انقرضتْ ؟
هسيساً من ثياب عاشقات ؟
لجامَ مهرة معافاة تبحث عن فارسها
بين بيادر الليل والخرافة ؟

- ٢ -

ملمسٌ ناعم لزغب البطة البرية
رميتُ قفازيَّ بوجه داعرٍ مخمور
بطةً برية
زاهيةً مثلَ امواجِ قوس قزحٍ صباحي

- ٣ -

في هذه الاقاصي المسنّة
انقشُ كلماتٍ من قاموس اخترعناه معاً

شفتاي مزمومتان
رعدةٌ تهز عناقيدَ الفرح في بستاننا
مريبٌ زمنُ الفراشاتِ الخائفة
فهل تبزغ في الرحبة الشائكة
عند الرابية الكاداء
طللٌ كانت ؟
لملامحَ كانت ؟
في عهدٍ كان ؟
فلا تنغرسُ قدماي في غابةٍ من عقارب
او مسامير ؟

- ٤ -

من يُمسّدُ هذه الغضون ؟
ومن يُشذّب هذه الطحالبَ المتناثرة ؟
اطفر الترغ والوهاد
أرفرفُ مثل نداءٍ تائه
ثم انقلّبُ في سراب الدهشة
بحثاً عن موسيقى العهد الخضيب

- ٥ -

حشرجةٌ لا تُحدّ
ارتعدُ من تلك اللحظات
مكبلةٌ خطاي
موصدةٌ نوافذي
في صدغيَّ دويٌّ واستغاثات
لغطٌ اهوجُ لا تحتويه مسافة

دروبُ الحرير عكّرها الحصىٰ والرمل
فتعالي لنحتسي النار في لظىٰ القيظ
لستُ مروضاً في سيرك
بل عاشقٌ في المنفى
غادره التوهّج
وامسكتْ به كَماشةُ الهجر .

- ٦ -

مرتعشةٌ كلُّ هذه الاوصال
طائشةٌ كلُّ هذه الاغاني
من يذعن ؟
من يعاند ؟
في هذه الارض المستباحة
لا اعجوبةٌ تبرق
لذا سأرثي الوهج الغدار
وابحث عن منفذ
ارتقي منه الى سقيفةٍ خضراء
او اتسلل الى حفرةٍ خربة
منفذ الى النور
او المنتهى .

□ جزيرة بليد - يوغسلافيا ١٩٨٧/٥/٩

قصة قصيرة

الصمت الحميم

▪ مهدي عيسى الصقر

عند حافة الشارع ، وسط هدير السيارات واحتكاك عجلاتها المسرعة على الأسفلت ، وبين لغط المارة ووقع خطاهم المضطربة المتعجلة على أرضية الرصيف ، جلس ثلاثة كهول صامتين . جلس ثلاثتهم على مصطبة خشبية واحدة ، بين كشك لبيع المرطبات وحوض ورد كبير من الأسمنت المسلح ، يتوسطه عود أسود يابس .. بقايا شجيرة ورد ميتة . كان الوقت ضحى ، وكان الرجال الثلاثة يجلسون مولين ظهورهم لزحام الشارع ، وعلى وجوههم تلوح علامات الرضى . ربما كان ذلك بسبب الدفء الذي كانت تبعثه في عظامهم المثلوجة أشعة شمس الشتاء .. أو ربما كان السبب ايضاً هو ان فواجع هذه الدنيا وأهوالها ماعادت تباغتهم مثلما كانت تفعل قبل سنين . كان واحد منهم كهلاً طويلاً ناحل العظام يرتدي معطفاً أزرق جديداً فوق دشداشته البيضاء . كان يجلس عند حافة المصطبة ، بجانب حوض الورد ، يدخن ساهماً . وكان الرجل الذي يجاوره كهلاً قصيراً يرتدي نظارات طبية .. يحدق من خلالها الى المارة في الطريق ، ولكن لم يكن يبدو على وجهه مايدل على انه كان يهتم كثيراً بما يرى . وكان الكهل الثالث رجلاً ضخم العظام يجلس على طرف المصطبة المجاور للكشك .. ممدداً احدى ساقيه في الشمس ، كفاه الكبيرتان ترقدان ساكنتين في حضنه فوق رأس عصاه الغليظة الصفراء الممتدة مع امتداد الساق أمامه . كانوا يستمتعون بأشعة الشمس الدافئة دون أن يتبادلوا كلمة واحدة . نحو ساعة من الزمن مرت عليهم وهم في جلستهم الساكنة تلك .. لاينظر الواحد منهم في وجه صاحبيه ، ولكنهم كانوا متآخين في صمتهم .. يشدهم رباط متين لايراه أحد . ولم يكن لديهم الشيء الكثير ليقولوه .. كانوا قد استنفدوا كل ما لديهم من كلام في جلساتهم اليومية على مر السنين .. حتى ذكريات سنوات عمرهم الطويلة استنفدوها فيما مضى من الأيام .. كرروها حتى الملل ثم ماعادوا يتكلمون عنها . كانوا أحياناً يبتدعون مواضيع جديدة يتكلمون فيها ، ولكنهم في الحقيقة كانوا يستريحون للصمت أكثر . لذلك فهم يقضون ساعات فراغهم الطويلة يجلسون في سكون .. وفي صمت .

* *

تنبه الكهول الثلاثة على جلبة أصوات وشاهدوا سيارة كبيرة تصعد الرصيف ثم تتوقف أمام وكالة لبيع الألبان على مقربة . تحرك الرجل الذي كان يمدد احدى ساقيه في الشمس ثم نهض واقفاً .. مستنداً على عصاه . حين وقف بدا مثل بقايا عملاق ضربته السنون . راقباه وهو يمشي بصعوبة صوب الوكالة ، مستعيناً بعصاه ، يجر ساقاً أعطبها شلل خفيف . ثم شاهداه وهو يأخذ مكانه في نهاية طابور من الرجال والنساء والصبية . لم يقل أي منهما شيئاً وتابعا جلستهما الساكنة . بعد قليل أطفأ الكهل ذو المعطف الجديد عقب سيجارته في حافة حوض الورد الأسمنتي ، ثم رمى به في باطن الحوض بين أعقاب السيجائر وعلب المرطبات الفارغة ، ونهض . تقدم خطوتين ووقف يتأمل معطفه مسروراً ، ثم التفت الى الرجل القصير .

قال يسأله :

ـ حلو ؟

أدار الرجل القصير وجهه صوبه .. نظر الى المعطف ، وقال :

ـ حلو .

لكن صوته حين أجاب خرج مخنوقاً .. لايكاد يسمع .. كان صوت من يعاني من مرض أو عائق في أوتاره الصوتية . تساءل ذو المعطف الجديد مرة أخرى .

ـ ما حلو ! ؟

كرر الرجل ذو الصوت المخنوق جوابه السابق محاولاً أن يرفع صوته ، ولكنه أخرج الكثير من الهواء من حنجرته دون أن يفلح في رفع صوته فاستعان بيده لأفهام صاحبه

بان معطفه كان جميلاً . قال ذو المعطف الجديد مزهواً .

ـ هذا ابني اشتراه .. لما كان بالاجازة !

تمتم الرجل المخنوق شيئاً ، ولكن ذا المعطف الجديد لم يستطع ان يتبين كلماته ، فافترض ان صاحبه قال «الله يحفظه لك فرد هو قائلاً .

ـ ويحفظ أولادك !

بقي يقف في الشمس برهة اخرى ، ثم عاد وجلس في مكانه ، وتمدد الصمت بينهما من جديد .

* *

رجع الكهل ذو الساق المعطوبة يحمل بيده الكبيرة قالبين من الزبد . انهد بجسده الضخم على المصطبة ، في مكانه ، ومدد ساقه المشلولة أمامه . سمعاه يدمدم في استياء ، وهو يحاول ان يخرج شيئاً من جيبه .

ـ مثل الحصان .. رجوته أن يشتري لي قالبين من الزبد . رفض !

رأياه يخرج كيساً أزرق من النايلون من جيب سترته ، ويدس في داخله القالبين اللذين اشتراهما ، ثم يضع الكيس في الظل تحت المصطبة . رفع الكهل القصير وجهه اليه وفح بصوته المخنوق وهو يشير بأصبعه الى صدره عدة مرات .

ـ أنا .. أنا ..

ثم نهض في نشاط . صاح وراءه .

ـ انتظر .. اعطيك الفلوس .

لم يفتح الكهل ذو الصوت المخنوق فمه .. ماجدوى ذلك اذا كان صوته لايسمعه أحد . أشار بيده وهو يمضي الى انه سوف يأخذ الثمن فيما بعد . عندما ابتعد عنهما قال الكهل ذو المعطف الجديد معاتباً وهو يخرج علبة سيجائره من جيب معطفه .

ـ كان أنا اشتريت لك .

فوجيء الكهل ذو الساق المشلولة بنبرة العتاب في كلمات صاحبه . تمتم معتذراً .

ـ والله أنا فكرت أكلفك .. لكن هو سبقني .

ثم صمتا ، وكان ذو المعطف الجديد يوقد سيجارته .

* *

عاد ذو الصوت المخنوق بعد فترة طويلة مستبشرا ، يحمل قالبين صغيرين من الزبد في يده . تناولهما منه ذو الساق المشلولة وهو يتمتم في حرج .

ـ والله خجلتنا .

همس الرجل بصوته المحشرج وهو يجلس بينهما .

ـ بسيطة .

مال ذو الساق المشلولة بجذعه الضخم واستخرج الكيس من الظل تحت المصطبة . ادخل فيه القالبين الجديدين ، ووضع الكيس في حضنه . ثم اخرج نقوداً من جيبه وأعطاها للرجل القصير وهو يقول مخاطباً صاحبيه .. مشيراً براسه لما في الكيس .

ـ هذا لأحفادي .. أنا والعجوز ما ناكل هذي الأشياء .. منعنا الطبيب .. الله يسامحه !

كان يؤكد بقوله هذا حقيقة كانا هما يعرفانها جيداً فلم يعقبا على كلماته بشيء . بعد قليل حمل هو كيسه ونهض . ألقى نظرة وداع اليفة على وجه الكهل ذي المعطف الجديد .. ومس بأصابعه الكبيرة كتف ذي الصوت المخنوق برفق .. وبمحبة ، وابتعد عنهما . تأملاه ، بعض الوقت ، وهو يمشي على الرصيف متأنياً .. محاذراً ، يجر ساقه المعطوبة ، بعد ذلك أطفأ ذو المعطف الجديد سيجارته في حافة حوض الورد ، ثم رمى بالعقب بين الأزبال في باطن الحوض ولاح السهوم في نظراته من جديد ، في حين عاد ذو الصوت المخنوق ينظر ـ من وراء عويناته الطبية ـ الى المارة دون اهتمام كبير .

□ ايار ١٩٨٧

بنتو بيريث غالدوس وميغيل دليبس

قمتان في تطور الرواية الاسبانية الحديثة

■ د . فريدة ابو حيدر

من المسلمات التي لا يُعترض عليها ان اسبانيا كانت مهد الرواية . وكما كانت اسبانيا من اول البلدان التي كتبت فيها الروايات ، فقد بقيت لفترة طويلة في مقدمة البلدان في مجال الانتاج الروائي . ففي القرن الرابع عشر كتب دون خوان مانويل (١٢٨٢ ـ ١٣٤٩) ●، وهو احد افراد العائلة المالكة الاسبانية كتابا بعنوان الكونت لوكانور" او " كتاب بترونيوس" ، وهو كتاب يحتوي على خمسين قصة لا يربط بينها رابطة اكثر من كونها نصائح او امثالا يقدمها بترونيوس الى الكونت لوكانور بنفس الطريقة التي يروى بها بيدبا الفيلسوف قصص "كليلة ودمنة" لدبشليم الملك . [١] ومن الملاحظ ان لكتاب كليلة ودمنة و رحلات السندباد اثراً واضحاً على كتاب الكونت لوكانور الذي يعتبر مقدمة لظهور الرواية في اسبانيا . اما المثال الاول للرواية الحقيقية فلم يظهر في الواقع الا بعد ما يزيد على قرن من الزمن وذلك في عام ١٤٩٩ ، على وجه الدقة ، عندما نُشرت الطبعة الاولى من كتاب مازال يتمتع حتى الان بشهرة عالمية وهو بعنوان «تلستينه» La Celestina . وياخذ الكتاب عنوانه من صاحبة الدور الاول فيه وهي سيدة عجوز تقوم بدور الوسيطة بين حبيبين شابين منكودي الحظ على غرار روميو وجولييت في رواية شكسبير المشهورة . وهناك شيء من الشك والغموض حول حقيقة مؤلف رواية "تلستينه" ولكن من المتفق عليه انها من تاليف رجل بإسم فرناندو روخاس كان يمتهن المحاماة . وقد ظهرت عدة طبعات من قصة "تلستينه" بعد الطبعة الاولى من ١٤٩٩ . اما الطبعة التي وصلت الينا فقد ظهرت في السنين الاولى من القرن السادس عشر . وقد كان لهذه الرواية ، المكتوبة على شكل حوار والمقسمة في الواقع الى مشاهد ، اثر بالغ على الادب الاسباني وعلى الادب الاوربي بصورة عامة .[٢] وكانت النواة التي مهّدت السبيل فيما بعد للكثير من الاعمال الروائية .

ومنذ منتصف القرن السادس عشر وحتى نهاية القرن السابع عشر اصبحت الرواية في اسبانيا فنا متطوراً وراسخ القواعد . وتُعرف هذه الفترة عادة بالعصر الذهبي في مجال تطور الادب الاسباني . ففي هذا العصر بالذات ظهرت روايات النخوة والمروءة او روايات الفرسان المتجولين Novels Of Chivalry والتي كانت ذروتها ولاشك رواية "دون كيثوت" التي تعتبر في ذروة النتاج الروائي ألعالمي .[٣] وكان الكتاب الاسبان يستمدون الوحى لكتاباتهم خلال العصر الذهبي من المصادر الكلاسيكية اليونانية واللاتينية ومن المصادر العربية . وكانوا في ذلك الحين لايعيرون ما يجري في المجالات الادبية في بقية بلدان اوربا اقل اهتمام وظهرت في اسبانيا في العصر الذهبي مؤلفات من مستوى عالمي مرموق في مجالات الرواية والتمثيلية والشعر . ولكن مع حلول القرن الثامن عشر بدا وكان هذه الفورة الادبية العارمة اخذت تخمد او تنضب . واخذ الكتاب الاسبان يتطلعون الى بقية بلدان اوربا لاستشفاف بارق من الوحى ، كما اخذوا يقلدون الاتجاهات الادبية في فرنسا والمانيا وايطاليا . واخذت الترجمات من

اللغات الاخرى وخاصة من اللغة الفرنسية تظهر في اسبانيا ، مما أدّى الى انكفاء ذلك المدّ الادبي الغني الذي عرفته البلاد في العصر الذهبي . وحّل التمسك بالقوالب الجوفاء محلّ الاصالة والابداع ، ومحل الفكر النير والروحية المتفتحة المرهفة ، وذلك نتيجة لتقليد الاتجاهات الادبية في بقية البلدان الاوربية . ولا حاجة بنا الى القول ان الرواية في اسبانيا كانت ضحية لكل ذلك . فالرواية فن يقوم على الاصالة ويغذوه بالدرجة الاولى اللون المحلي ، ولذلك بدا وكان الرواية اخذت تتراجع او كادت تضمحل خلال القرن الثامن عشر والنصف الاول من القرن التاسع . والروايات الاسبانية التي كُتبت في هذه الفترة كانت بالنسبة للنتاج السابق قليلة العدد وقليلة العمق . ولكن بعد منتصف القرن التاسع عشر اخذ بعض الكتاب ، الذين كانوا قد سئموا التقليد ، يفتشون عن مادّة الادب الحية في الوسط المباشر الذي يعيشون فيه ، وعادت بوادر الابداع التي عُرف بها الكتاب الاسبان تنتعش من جديد . واصبح النتاج الروائي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في اسبانيا يفوق الى حد كبير النتاج الشعري والمسرحي . وظهرت الروايات المتنوعة المرامي مثل الرواية التاريخية والرواية المحلية والرواية الاجتماعية حيث يتركز الاهتمام على التاريخ القومي او مزايا الحياة في اقاليم البلاد المختلفة او على نسيج الحياة الاجتماعية والاعتبارات السائدة والمرعية فيها في اي حين . وكان من اعظم واهم الكتاب الروائيين الذين ظهروا في اسبانيا في النصف الثاني من القرن الماضي بنيتو بيريث غالدوس (١٨٤٣ - ١٩٢٠) .

وقد فاقت شهرة بيريث غالدوس شهرة اي كاتب اسباني آخر في القرن الماضي ليس بغزارة انتاجه الروائي وانتاجه المسرحي فحسب ، وانما بعمق وتنوع مادّة هذا الانتاج الذي كان يقوم بالدرجة الاولى على مراقبته وتحسسه العميق لمجارى الحياة اليومية حواليه . وقد تمكن خلال اربعين سنة من الانتاج الغنّي والمستمر ان يصبح الشخصية الادبية المسيطرة في الادب الاسباني بصورة لا نجد لها نظيرا قبل عصر غالدوس او بعده . وقد شُبة في احيان كثيرة ببلزاك وتشارلز دكنز وتولستوى . وجاء انصرافه الكلي للادب في الواقع ، واقلاعه عن الدراسات القانونية ، بعد زيارته لباريس واطلاعه على اعمال بلزاك الادبية . واهم اعمال غالدوس هي المجلدات الستة والاربعون التي نشرها بعنوان "الوقائع القومية" وهي مجموعة ضخمة من الروايات يستعرض فيها الكاتب تاريخ اسبانيا الحافل بالاحداث خلال القرن التاسع عشر . وهذه الروايات ليست روايات تاريخية بالمعنى الضيق ، ولكنها روايات تحاول ان تتحرى اثر الاحداث على حياة الناس ، وليس مجرد اعطاء التفاصيل الدقيقة للتطورات السياسية والعسكرية في البلاد : وقد كتب غالدوس ايضا حوالي ثلاثين رواية اجتماعية يصور فيها وجوه الحياة المعاصرة وخاصة الحياة التي كان يراها ويخبرها عن كثب في مدريد وبقي في العاصمة حتى آخر حياته . وفي السنين الاخيرة من حياته كتب العديد من التمثيليات كما قام بوضع بعض رواياته في صيغة مسرحية . وكل ذلك يجعل المرء يتساءل كيف تسنى لفرد واحد ان يضع هذا العدد الكبير من المؤلفات التي تتمتع كلها بمستوى ادبي رائع . ولكن الكاتب الانكليزي جيرالد بريتان Gerald Brenan الذي عاش معظم حياته في اسبانيا [1] وكتب الكثير حول الادب ونواحي الحياة الاسبانية يقول لنا ان غالدوس اعتزل الحياة الاجتماعية تقريبا في سبيل كتابة ذلك النتاج الضخم من الروايات . فقد اقلع عن زيارة المقاهي وزيارة المسارح . وكان خلال الصيف يبدأ بالكتابة عند الساعة الخامسة صباحا وفي الشتاء يباشر العمل عند الساعة السابعة ويبقى جالسا الى طاولته حتى الساعة التاسعة في المساء ، مع فترة استراحة قصيرة لتناول طعام الغذاء ، وفترتين اطول من ذلك للنزهة بغية التوفر على العمل من جديد . وكانت له اختان غير متزوجتين تحرصان على العناية به وحماية ساعات عمله من فضول الزائرين او المتطفلين . وبين الحين والآخر كان غالدوس يذهب في عطلة فيسافر للتعرف على بلد من البلدان خارج اسبانيا او الى مقاطعة من المقاطعات الاسبانية التي لم يكن قد زارها من قبل . وكانت لندن مدينته المفضلة او المختارة حيث زارها عدة مرات وزار الاماكن الكثيرة المذكورة في روايات معلمه الاقرب الى قلبه تشارلز دكنز ."[2]

وبدأ غالدوس كتابة سلسلة "الوقائع القومية" من رواياته في عام ١٨٧٣ . وبعد ست سنوات من هذا التاريخ كان قد كتب عشرين رواية منها . وتناولت هذه الروايات تاريخ اسبانيا من عام ١٨٠٥ حتى عام ١٨٣٤ . وفي نفس الوقت الذي كان يكتب فيه هذه الروايات التاريخية كتب ايضا اربع روايات اجتماعية . وفي عام ١٨٨٠ كتب ما يُعتبر خيرة رواياته قبل ان يعود الى استئناف سلسلة " الوقائع القومية" . وروايات هذه السلسلة هي روايات قصيرة يختلط فيها التاريخ والواقع مع ما يخلقه الخيال .

وفي بعض هذه الروايات يصف الكاتب الاحداث والشخصيات الرئيسية المعاصرة بصورة مباشرة ، بينما يكتفي في البعض الاخر منها بمجرد الاشارة او التلميح . وقد كان غالدوس يستهدف بالدرجة الاولى تصوير المشاعر والاتجاهات السائدة في اى عصر ، وليس وصف الاحداث التاريخية او تعاقب هذه الاحداث . وبغية اعطاء رواياته شيئا من الترابط يعرض الكاتب امامنا في هذه الروايات شخصيات تظل تظهر باستمرار في حلقات مختلفة من اعماله الروائية . ومعالجة الكاتب للاحداث معالجة واقعية وموضوعية وبعيدة كل البعد عن النعرات السياسية او الانجراف مع اية عاطفة رومانطيقية .

وروايات غالدوس الاجتماعية تعطى صورة دقيقة عن الحياة والقيم السائدة في اوساط الطبقات الوسطى والطبقة الفقيرة في اسبانيا . وهذه الروايات يشيع فيها اللون الرومانطيقي والعاطفي . ومسرح جميع الاحداث في الروايات الاجتماعية هو مدريد ، مما جعل احد النقاد على وصف غالدوس بانه روائي العاصمة الاسبانية فهو يعالج جميع وجوه الحياة في العاصمة التي كانت تتسع باستمرار في زمانه ، كما يعالج حياة جميع الطبقات فيها وينفذ ببصيرته الى تفهم كافة مساعي العيش ويعطينا نتيجة موسوعة لعرض وتحليل جميع المناقب والمثالب في تيارات الحياة السياسية والاجتماعية في اسبانيا والتوتر او الاضطراب العام الذي عانته البلاد الثلث الاخير من القرن التاسع عشر .، وإذا كان غالدوس قد رأى القليل من الامل في عودة الاستقرار والنظام تحت سلطان الفكر المنطقي النير ، فهو لا يعبر عن مشاعره بصورة مباشرة تعتمد الوعظ او التنديد ، وإنما ينقل الينا تلك المشاعر عن طريق الشخصيات الحية في رواياته وكل ما تقوم به من اعمال او تصبو اليه من المطامح . والعبرة الاخلاقية التي يريد الكاتب ابرازها تاتي دائما نتيجة لتلك الاعمال ، او بناء على الحكمة الازلية القائلة بان اي عمل من الاعمال ينطوي على النتائج التي تترتب عليه ، والتي تتبعه بشىء من الحتمية عاجلا ام آجلا .

وكان غالدوس ينتقد نظام واساليب الكنيسة في اسبانيا كما كان يثور على الاتجاهات الاقليمية في البلاد وعلى المراءاة والسطحية في جميع نواحي العلاقات الانسانية . وكان لايشوقه شيء مثل تصوير التواني او الضعف النفسي والاخلاقي والسياسي وابراز ذلك بوضوح في شخصيات رواياته والوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه . وافضل رواياته هي تلك الروايات التي يحلل فيها بالكثير من الدقة وعمق النظر مدى تاثير التقاليد والبيئة الاجتماعية على الافراد وتصرفاتهم . وفي روايته الاجتماعية الاولى "السيدة برفكتا" Don'a Perfecta (١٨٧٦) ورواية "غلوريا" (١٨٧٨) التي تلتها يُبرز لنا غالدوس بصورة بارعة ومؤثرة النتائج المؤسفة والمريعة التي تترتب على الاقليمية والعصبية الدينية . وفي رواية العطف والرحمةMisericordia (١٨٩٧) يحلل غالدوس بواقعية بارعة ونفاذة عالما يسوده الفقر المادي والروحي ويبُرز فيه وجه المادية القاسي والبشع بتصويره جنبا الى جنب مع ما عند الشخصية الرئيسية في الرواية من رقة وشفقة وتحسس لآلام الاخرين . والرواية الاخيرة هذه هي في الواقع تصوير لحياة المعدمين والمتسولين في بعض احياء وشوارع مدريد ، وقبل ان يكتبها كان غالدوس قد صرف عدة شهور في الاختلاط بهؤلاء الناس ودراسة طريقة حياتهم . وفي رواية "المدقعة"La Desheredada يصف لنا غالدوس كيف تؤدى الكبرياء الفارغة حتى باودع الناس واكثرهم رقة وطيبة الى حالة تقرب من العدم . اما رواية"فورتوناتا وخاثنتا"Fortunatay Jacinta التي تعتبر اعظم روايات غالدوس ، فيصفها النقاد عادة بانها ملحمة مدريد ويشبهونها برواية "الحرب والسلم" بما تتمتع به من صبغة عالمية . وتروى هذه الرواية قصة علاقة رجل مع زوجة ثرية من الطبقة المتوسطة باسم خاثنتا ، وعشيقة له من الطبقة الفقيرة العاملة باسم فورتوناتا ، ومشاعر كل من الامراتين ، وكلتاهما واقعتان في حبه ، تجاه الاخرى . ويقول جيرالد برينان انه " ليس هناك من كاتب آخر ، باستثناء تولستوي ، تمكن من ان يبدي نفس التفهم العميق والوثيق لمشاعر النساء وشخصياتهن ." فعندما نقرا هذه الرواية ننسى تماما الصفحات والكلمات التي امامنا ونشعر بوجود الزوجة والعشيقة وجميع مشاعر الحب والغيرة والشك التي تشعران بها . ومنذ كتابة هذه الرواية وفي الروايات التي تلتها يبدو ان غالدوس اخذ يشعر بان وضع المجتمعات البورجوازية الاوربية ليس بالوضع السليم وان العلاج لذلك يجب ان يقوم على ما هو اعمق جذورا من الحلول السياسية . وكان يرى ان الحاجة تدعو الى تجدد الروح الدينية ولكن بطريقة لاتتناقض مع العقل والمنطق وفي مجاري اوسع واعمق مما تسمح به النظرة المحدودة والضيقة للكنيسة الاسبانية .

وكتب غالدوس رواية بعنوان "مياو"Miau في عام

١٨٨٨ تدور حول العناء والانسحاق الروحي والاجتماعي اللذين ينتجان عن البطالة ويجعلان الانسان يفقد كرامته واحترامه لنفسه . وفي هذه الرواية ، مع الرجل الذي يشكل المحور الرئيسي فيها ، ثلاث نساء هن زوجته وابنته وشقيقة زوجته ، ومبرر العنوان الذي اعطاه الكاتب لروايته هو ان الجيران يشبّهون النساء الثلاث بالقطط . وقد حُوّلت هذه الرواية الى تمثيلية مسرحية ، ويجري عرضها حاليا في احد مسارح مدريد المعروفة . والذين قاموا باعداد الرواية للمسرح يريدون ان يظهروا للجمهور كيف ان مراميها الرئيسية ذات علاقة وثيقة بالعصر الحاضر . فالبطالة التي كانت من الآفات الاجتماعية في عصر غالدوس هي الان من المشاكل الرئيسية التي تواجهها اسبانيا وما تزال على ازدياد . والهدف الذي توخاه غالدوس من كتابتها منذ ما يقرب من مئة سنة ما يزال بالغ الاهمية ، ان لم نقل انه مشكلة الساعة الرئيسية ، الامر الذي يشهد شهادة حية على ما كان عند غالدوس من فكر وقّاد يتعدى اعتبارات الزمان والمكان ، او يبقى نتاجه حيا رغم تقادم الزمان وتغير بقعة المكان .

وفي نفس الوقت الذي تُعرض فيه "مياو" على المسرح يجري عرض مسرحية اخرى مقتبسة من رواية من نتاج احد كتاب القرن العشرين . والرواية الاخيرة "الورقة الحمراء" La Hoja Roja وهي من تاليف ميغيل دليبس Miguel Delibes وفي الوقت الذي تزخر فيه مسارح مدريد بالتمثيليات المترجمة من كافة اللغات العالمية ، يبدو ولاشك من التقدير البالغ للرواية الاسبانية ان تقوم المسارح بعرض روايتين لاثنين من اهم المؤلفين الروائيين في البلاد احدهما من كتاب القرن التاسع عشر والآخر كاتب معاصر ما يزال في اوج انتاجه الادبي .

لقد ولد ميغيل دليبس في عام ١٩٢٠ وهو نفس العام توفي فيه غالدوس . ويبدو ان دليبس قد جاء لكي يتسلم المشعل من يد غالدوس او يستانف العمل حيث تركه عميد الروائيين الاسبان في القرن التاسع عشر . ولكن غالدوس كان من كتاب العاصمة ، او روائي العاصمة الاول ، بينما نشا دليبس في الاقاليم وتميز بالدرجة الاولى بالكتابة عن عادة الناس في حياتهم اليومية في مقاطعة كاستيل التي ولد وعاش فيها .

ويقول الدكتور براون G. G. Brown المحاضر في الادب الاسباني في جامعة لندن ، «ان دليبس ناقد جدي وان يكن معتدلا في نقده للحياة في المجتمع الاسباني» .(٦) ويضيف ان «دليبس من المؤمنين بروح الكنيسة الكاثوليكية وجوهر تعاليمها ، ولكنه من اصحاب الافكار الحرة الذين يندّدون بفقدان الروح المسيحية الحقة في اسبانيا . وهو يندد بالدرجة الاولى بتلك الآفات التي يستهجنها كل انسان نقي السريرة وهي آفات المراءاة والانانية والجشع وعدم تسامح الانسان مع اخيه الانسان .(٧) وقد برز اسم دليبس لاول مرة في عام ١٩٤٧ عندما حصل على اكبر جائزة ادبية في البلاد بمناسبة ظهور روايته «ظل السروة المتطاول» La Sombra del cipres es alargada ومسرح احداث هذه الرواية هي مدينة أفيلا Avila المحاطة باسوار تجعل منها متعة للسياح ، والمسورة في نفس الوقت من الناحية السيكولوجية بالفقر والعزلة . وشجرة السرو تلقي ظلها الطويل على المقبرة خارج المدينة ، ويتخذ الكاتب من ذلك محورا للرواية او لازمة تتردد في جميع فصولها . وروايته هذه هي في الواقع رواية فيها الكثير من التشاؤم والجو القاتم ولكنها مكتوبة بيد فنان بارع تستهويه التفاصيل والدقة في وصفها .

ومن مؤلفات دليبس رواية بعنوان "الطريق" El Camino تجري احداثها في المناطق الجبلية في شمال اسبانيا ويظهر فيها دليبس براعته في وصف المناطق الريفية الجبلية وسكانها بصورة تجعلنا نعايش هؤلاء السكان ونألف الارياف التي يعيشون فيها . والذي يقال عن رواية "الطريق" ينطبق ايضا على رواية الفئران Las Ratas التي تتالف من وصف مؤثر دقيق لنشاة الاطفال في الاوساط الريفية ، وذلك باسلوب جلي متين لا اثر فيه لاية رقة عاطفية مجلوبة او مصطنعة . فميزة دليبس الاولى في كتاباته هي الصدق . والصدق يفرض الاحترام لادق التفاصيل في كتاباته . والمعروف ان هواية دليبس الاولى هي الصيد ، وقد وضع عدة مؤلفات من باب الدراسات الواقعية للصيد في منطقة كاستيل التي ولد ونشا فيها والتي تكثر فيها التلال والسهول والغابات التي تجعل منها مسارح رحبة للصيد وهواة الصيد . وبما ان دليبس صياد بارع فقد كتب رواية بعنوان "يوميات صياد" Diario de un cazador لا يعطي فيها تفاصيل دقيقة عن عملية الصيد فحسب ، بل يجعل منها ذريعة اخرى لوصف الآفات الطلقة والقريبة الى قلبه في مقاطعة كاستيل الرحبة . فالكاتب يصف لنا الفوارق والمتناقضات بين حياة المدن والحياة في الريف عن طريق بطل الرواية الرئيسي الذي يعيش في المدينة ولا ينجو من وطاتها الثقيلة على اعصابه ، ومن

سفاسف وترهات الحياة فيها ، الا عندما يخرج في رحلة الى الصيد .

وفي الستينات كان النقاد يصفون دليبس بانه روائي بارع لم يصل الى قمة انتاجه بعد . وقد قال احد النقاد عنه في ذلك الحين انه لم يعالج بعد موضوعا ذا شان او يتبنى وجهة نظر مدهشة او لافتة للنظر ، ولكنه يتمتع بكل ما يحتاجه الروائي الكبير من مكونات وعدة ، بما في ذلك الخيال والاحساس الدقيق المرهف ، والتعاطف الصادق مع الشخصيات والبيئة ، والتحسس الدقيق للغة الذي ينطوي في نفس الوقت على قابليات الوحي الشعري الداخلي والصنعة الفنية الماهرة ." ودليبس ليس في الواقع من كتاب الروايات التي يطغى عليها الالق الباهر بحيث تسلط الاضواء الادبية عليه وعلى رواياته . وحتى الآن في النصف الثاني من الثمانينات لم تتميز من بين مؤلفاته الكثيرة رواية يمكن ان تعتبر من المعالم الادبية البارزة . لكننا اذا اخذنا نتاج دليبس بمجموعه او كليته فما من شك ابدا ان هذا النتاج يشكل احد المعالم في تطور الرواية الاسبانية الحديثة ، فدليبس ، بطريقته الهادئة ، وتحسسه العميق الهادىء لما حوله واختياره لابسط واقرب المواضيع قد اصبح الآن تقريبا مؤسسة ادبية . فهو الآن في الستين من عمره ووراءه اربعون سنة من النتاج الروائي ، ولكنه يبدو مستعدا للاستمرار في كتابة الروايات لسنوات عدة تاتي . وما من شك ابدا ان الاجيال القادمة ستنظر اليه كروائي كبير على مستوى غالدوس . فروايته "الورقة الحمراء" التي حولت الى تمثيلية مسرحية ، بسيطة في اسلوبها مثل جميع رواياته . وعنوان الرواية ماخوذ من دفاتر ورق لف السكاير في اسبانيا ، ومن الورقة الحمراء التي تظهر فيها الاوراق الاخيرة لكي تنذر المدخن بان عدته من الاوراق قد قاربت الانتهاء . والبطل الرئيسي في الرواية يشير الى الورقة الحمراء لكي يدلل بها على شعوره باقتراب نهاية حياته ، وهو شهور يتخلل معظم فصول الرواية .

ورواية "الورقة الحمراء" هي في الواقع قصة رجل تقدم به السن يعيش في مدينة بلد الوليد **Valladolid** حيث يعيش دليبس نفسه . وتقوم برعاية الرجل العجوز وخدمته فتاة من بنات العمال والكادحين من الارياف المجاورة للمدينة ، كانت قد فقدت امها واصبحت حياتها في القرية لاتطاق بعد ان تزوج والدها من امراة اخرى ، فهجرت القرية وذهبت الى المدينة لتفتش عن عمل تعتاش منه . وهكذا اغدقت هذه الفتاة على الرجل العجوز كل العناية التي كانت تغدقها على والديها . وكان الرجل العجوز قد فقد زوجته وفقد واحدا من ابنيه الاثنين ، وكان ابنه الباقي يعيش بعيدا عنه في مدريد . ولذلك اخذ يغدق بدوره الكثير من الحنان والعناية الابوية على الفتاة وقرر ان يعلمها القراءة والكتابة . ويصف دليبس بالكثير من الشعور العميق المودة والثقة والاحترام التي تنشا بين الرجل والفتاة التي تعتني به وكيف ان الشعور المتبادل بينهما يزداد قوة ورسوخا مع الايام بسبب المآسي التي كان قد خبرها كل منهما . ويعلق العجوز الكثير من الامل على زيارة يقوم بها لابنه في مدريد . ولكن ابنه وزوجة ابنه المجروفين بتيارات الحضارة الحديثة يقابلانه بالكثير من البرود والازدراء فيعود الى بلد الوليد كسير القلب والخاطر . وتتعرض الفتاة بدورها ايضا لمآسي جديدة . فقد كانت مخطوبة لشاب فظ الاخلاق من القرية يقوم بالخدمة العسكرية المفروضة عليه في المدينة . وتنهار جميع آمالها المعلقة على الزواج عندما يقوم خطيبها وهو في حالة من السكر بقتل امراة مشبوهة الاخلاق كانت قد اهانت امه ، فيحاكم على الاثر ويسجن . ودليبس لايبين لنا بوضوح اذا كان خطيب الفتاة قد حكم بالاعدام نتيجة جريمته او بمجرد السجن . وهو كما يبدو يتركه لمصيره ويحول اهتمامه بالدرجة الاولى الى الفتاة والرجل العجوز وحياتهما بعد ذلك . فبعد ان يدرك الرجل العجوز انه ليس له من يعتنى به في آخر ايامه غير الفتاة يقرر ان يجعلها وريثته الوحيدة . وتحاول الفتاة بدورها ان تتغلب على آمالها الضائعة عندما تدرك انها ستحصل على شيء من الرزق والمال في يوم من الايام وتصبح امراة ذات كيان وذات قيمة . وتنتهي الرواية بومضة مشرقة من الامل عندما يدرك الاثنان بانهما ليسا وحيدين في الحياة وان لكل منهما عون وسند في الاخر . وهكذا تنتهي القصة بنفس الهدوء الذي ابتدات به شانها في ذلك شان جميع كتابات دليبس .

وقد يتساءل القارىء عما اذا كان هناك من مسوغ او مبرر لوضع دليبس وغالدوس معا وهما من قرنين مختلفين ويعالجان في نفس الوقت مواضيع مختلفة . فهل هناك مبرر لذلك في ان الكاتبين مثلا يعتبران ان الشعب الاسباني شعب طيب على العموم في طبيعته وانه سيجود دائما بهذه الطيبة اذا ماأعطي الظروف الملائمة لذلك ؟ وهذه ولا شك نقطة التقاء تجمع دائما يؤمن نفس الايمان الذي يؤمن به دليبس في الوقت الحاضر وهو ان اسبانيا تحتاج الى نبذ كل

ما له صلة بالخرافات والترهات ونبذ جميع التقاليد الاجتماعية البالية اذا هي شاءت ان تحتل مركز الرواد او مركز القيادة من جديد . والحروب الاهلية التي قسمت البلاد وابناءها قسمين وسلبت الاسبان ما عندهم من كرامة ومناعة روحية لا يجب ان تتكرر . فالكاتبان يؤمنان ان على الاسبان ان يعلموا معا في سبيل صالح الجمهور وصالح كل فرد . الا ان السبب الذي حملني شخصيا على الجمع بين هذين الكاتبين الكبيرين هو ان كلا منهما يمثل فترة هامة جدا في تاريخ الاداب الاسبانية . فالنقاد قد تعودوا ان يشيروا الى فترة انحطاط في الادب الاسباني ، وخاصة في مجال الانتاج الروائي ، تمتد منذ نهاية القرن الماضي وحتى منتصف القرن الحالي ، ويشبهون هذه الفترة بالنفق المظلم . ولعلنا نستطيع ان نقول ان غالدوس يكون المشكلة المنيرة او القمة العالية الاخيرة قبل الدخول في ذلك النفق ، بينما ياتي دليبس على الطرف الاخر لكي يخرج بالادب الاسباني الروائي من ذلك النفق المظلم وينير طريقه مرة اخرى لكي يساهم من جديد مساهمة محسوسة وفعالة في تيارات الاداب العالمية الحية في النصف الثاني من القرن العشرين .

■ هوامش

(١) من المعروف ان كتاب كليلة ودمنة قد ترجم الى الاسبانية لاول مرة في عام ١٢٥٢ في عهد الملك الفونسو العاشر او الفونسو العالم (١٢٢١ - ١٢٨٤)

(٢) لقد ترجمت هذه الرواية الى الانكليزية في عام ١٦٣١ وتعددت طبعاتها فيما بعد . وكان مترجمها في ذلك الحين جيمس ماب .

(٣) يقول الناقد ولتر آلن في كتابة "الرواية الانكليزية" The English Novel (طبعة بنغون لندن ١٩٥٤) ص ٢٢ انه ما من كتاب قد اثر على تطور الرواية التاثير العميق الذي كان لكتاب ثرفانتش "دون كيشوت" في هذا المجال . وقد ترجم كتاب "دون كيشوت" الى الانكليزية لاول مرة في عام ١٦١٢ .

(٤) لقد توفي جيرالد بريننان في اليوم التاسع عشر من شهر كانون الثاني من العام الحالي عن عمر ناهز الثالثة والتسعين .

(٥) انظر كتاب بريننان «تراث الاسبان الادبي» The Literature of the Spanish People (طبعة بنغون لندن ١٩٦٣) ص ٣٤٩ .

(٦) انظر كتاب الدكتور براون «تاريخ الآداب الاسبانية - القرن العشرين» A Literary History of Spain - The Twentieth Century (لندن ١٩٧٤) ص ١٤٧ .

(٧) المصدر السابق ص ١٤٧ .

شعر

اربعون نهارا والموصل الافق

■ امجد محمد سعيد

بين قوسين من مرمر ودموعٍ
اسربُ ظلي الى الآس
والطرقات العتيقةِ
اطلقُ شمساً شتائية الثوبِ
ملفوفةً بالمنازلِ والمتعبين
اسمي الطريق اليها هوايَ
وامنحُ للسنوات رجوعي ،
ساعبر جسر المدينةِ
منها ـ اليها
الُفُّ الازقة في الفجرِ
غصنا فغصناً
وجرحاً فجرحاً
ادورُ على العتبات النظيفةِ
ركنا فركنا
وقلبا فقلباً
.. على جانب من سماءٍ
شمالية الريح
قربَ المخاوف والامنيات
تفيأ ذاك الفتى نجمةً في السطوحِ
أحتوى قمراً حط في كفه ذات حزنٍ
وهيأ من حلمِهِ قارباً
يصبر أثئيل
والجوع

يكشف اعجوبة الجسد الانثوي
يقبل تحت مصابيح واهنة
كنزه المستنيرَ
يسافر في شفق قرمزي
ويدخل بسملة الاخضرارْ
كانَ الجسد الطفلُ النابض
بين يديك لهيباً
فصلان ربيعيان
وعشرة اقمار
وشموس اربعُ
تنساب على النهرين
خدان من القطن الابيضِ
كفّان من العسل الجبليّ
وخضرة عينيها حقل ساطع
طيَّ ذهولك
اول اسرار الانثى يفتح باباً
اول شطآن الدنيا يتفجر نبعاً
خلف جدار البيت الجُصي
جوارَ الخوف
وبين حريق التفاح
عرفتَ طريق البستانِ
زقاق يصبح مملكةً
ومساء اطيبُ من كمثرى

وظلام اوفا من معطف صوفْ
...في حوار الازقة والنهرِ
يمضي الفتى سادراً
فوق طينٍ وخوفْ
يتملى غيومَ المدينةِ
اعوام ازهارها
زهرة زهرة
واوان الربيعِ
ربيعاً ربيعاً
ماتم شطآنها
ماتما ماتما
وشواهد ابنائها
شاهداً
شاهداً
يعبرون
يجلس اليوم مبتسماً
بين قوسين
من حجر وبكاء
على مسطبات الحدائق
منفرداً
معه اربعون نهاراً
على دكة من رخامٍ وعشبٍ
يراجع اشعاره
ويسوي جدائل دجلةَ
اثر الحريق الاخير
يصفي حسابَ الشبابيكِ
خارطة من مصابيح
طير
ستائر
تدخل شيئا فشيئا
الى ظلمة ورماد
مناديل اتلفها الدمعُ
نافذة اطفا الثلج شمعتها
شارع تاه ..
بيت يصير الى حجر وتراب
ظلال اضاعت طريق الرجوع الى الدار
غزلان تبكي
من القمح كانت تجيء

معباة بشذى الخبز واللبن القرويِّ
أنتهتْ في اغاني المحبين
مرثية من بنفسج ما يحملُ الحقلُ والغيمُ
قوسان
من مطر وغصون
لنهار بحجم المحبةِ
ليل بحجم الظنونْ...
الى غابة السنديان تريدُ
الطريق اليها معبدة
فتمشَ اليها
صل النهرَ بالذاكرة
والاماني بفقدانها
والندى بالخريف
وتعلق برملِ الشواطيء
بالساحل الابدي الذي لن يخونْ
اربعونْ
اربعونْ
اربعون نهاراً مضى
لست تملك شمسا
ولكنها اربعون مداراً من الوهج الموصلي
وليس لدجلة اسمٌ وحيدٌ
ولكنه اربعون وريداً من الرئتينْ
اربعون نبياً
على خطوهمْ
وضباب منائرهمْ
فتح القلب شباكهُ
أشتعل الصبحُ
- يازورقاً فوق دجلة يسري-
على مهل
نقف الان جوار القلعةِ
عند السور الحجريِّ قليلاً
نشرب من عين الكبريت هوى
ونمر على الجسر الاولِ
بالمقهى الغائب في قعر النهرِ
وبالسوق الشعبي الغابرِ
آه
لا تملك شيئاً
لكنك تملك كل الموصلِ

ارصفةٌ
وحدائقُ
غيماً
وحرائقُ
بين قوسين
من شجر وسحاب
يعود المساء الى البيتِ
قنطرةٌ تغلق البابَ
خلف نوافذك الخشبية
تغزو الحكاياتُ وهمَ الصغار
امام المواقد
تنعسُ ..
تاكل جوزاً وتينا
تنام
اتنام الآن .؟
بدا الصبحُ
ارتفع التكبير من المسجد
والثلج على الابوابِ
العرباتُ ستركض قرب النهرِ
تعود الخيل وحيده
الزورق يمشي
والشاطيء مفتوحُ
والدنيا مطر
.. افتحُ نافذة الفجر
اخلّيها تتنفس مثل الاشجار
ساغرس في الغابات غداً
جذراً اخر
اغرس عند الشط غداً
بيتا آخر
اكتب فوق الجدران الجصية
اغنية اخرى
عن قافلةٍ من قوسِ قزحْ
شربت كأساً
من خمر الرمانْ
واضاعت في مطر البستانْ
اسراراً وقدحْ
جسر ثالثٌ
جسر رابعُ
جسر خامسٌ
تخطو قدماك على الجسر الاولِ
يبتعد المصباحُ عن المصباحْ
ينكسر الحلمُ على الاقداحْ
الفتى..
عند باب الحديقةِ
يقرا شيئاً
على العشب
متخذاً هيئة الاربعين
بقليل من الخمر في شفتيه
قليل من الشيب في فوده
وقليل من الياسمينْ
يتغنى بصوت خفيض ..
ـ لقد كان يمشي على العشبِ
دون حذاء
يصيد العصافير ..
مشيته الان اهدا
عيناه متعبتانِ
ويخشى من البردِ
كسلانُ لا يتمشى كثيراً
تهونْ
تهون
الارض والدةٌ وانت تحوطها
ارجاؤها
يمشي اليكَ ترابها
على جبل الاربعين
تقوم
على دجلة الاربعين
تعوم
على شمسها الاربعين
تغني
وفي يومها الاربعين
تصلي

□ الموصل

قصة قصيرة

عين القط

■ عبد الاله عبد الرزاق

اول الصباح يجد نفسه على اسفلت الشارع ، يقف مستنداً الى عكازته اللامعة . وما ان إنْ يصير قريباً من وسط الشارع حتىٰ يحاول العبور . لكن العبور يكلّفه الكثير ، اذ يتردد بين الاندفاع لتخطّي الشارع او العودة إلى الرصيف . إن العبور مرةً واحدةً أشبه بالمغامرة غير المأمونة .

يظلّ عندئذٍ في الجهة البعيدة عن منتصف الشارع ، فلقد وصل هذا المكان منذ وقت غير قصير . بيد أنَّ بطء حركته على الرصيف ثم على رصيف الجسر المسوّر حتىٰ هذه النقطة التي قذف نفسه اليها ، النقطة الحائرة بين الرجوع الى الرّصيف او محاولة اكمال الشوط وعبور الشارع كله ، لم تهييء له الفرصة لتجاوز الشارع بسرعة .

في اللحظات القصيرة والبطيئة ، في الشمس الساقطة على الرصيف الخالي ، كان يتحرك ببدلته الانيقة الفضفاضة قليلاً على جسده الضامر ، وقد برزت من جيب الصديري سلسلة فضية قصيرة .

لم تكن عكازته اللامعة التي بدت وكأنها قد دُهنَتْ تـوّاً بدهان الجوز البرّاق لتتحـرّك إلاّ بقدر حـركة جسـده ، فهي تضرب الاسفلت بقوة كأنها تنوء بثقل جسده . إنَّ يده اليمنىٰ هي التي تقبض علىٰ العكازة الثقيلة كأنها تخففّ من شدة انحدار كتفيه . وحين يصير في نقطة الحيرة واذ تصبح السيارات المسرعة القادمة باتجاهه تماماً ، يضع كفَّهُ على عينيهِ اللتين تخذلانه كما يبدو على الرغم من التصاق نظارته بزجاجتيها السميكتين على عينيه الصغيرتين . هل كان يحميهما من الشمس وبريق السيارات الساطع ووهج زجاجها المحرق ؟ هل كان يقرّب اشباح السيارات البعيدة الى مجال رؤيته بعد عجز ضوء النهار وشدة اقترابه من اجساد السيارات عن معرفة النقطة التي يبدأ منها العبور ؟

لحظة تكون فيها قريباً من الشارع تقبل نحوه سيارة فلا يجفل . تتجاوزه اخرىٰ فيرجع خطوة بطيئة الى الوراء مرتبكة ومخذولة ، وسيارة ثالثة يحسب انها ستقف له ، ليس من المعقول الاّ يراه سائقها في ضوء النهار الساطع هذا ، ليس من المعقول الاّ يلاحظ السائق شيخوخة هذا الرجل وعجزه الأكيد عن الرؤية والعبور . ولكن حسبانه سرعان ما يخيب عندما تتجاوزه السيارة بهدوء بحيث لايبدو انَّ سائقها قد رآه . يرتبك ويحار في اتخاذ الخطوة الاخرى . يبدو الأمر وكأنَّ لعبة استسهلها منذ وقت لايتذكرّ بداياته . لايضايقه شيء قدر خشيته ان تتحول اللعبة في لحظة يصعب تقديرها الى حقيقة ماثلة . لكن ثقته لاحدَّ لها في انّه في مثل هذا الموقف انما يمارس طقساً مفروضاً غير قابل للتغيير . لكن فضيلة هذا الطقس انه قصير قصر هذه اللحظات الخاطفة ، وبعدها يجد نفسه في الجهة الثانية من الرصيف . كيف تهيّأ له أن يعبر ؟

من المؤكد انَّ الشارع قد فرغ او انَّ سيارة واحدة قد وقفت ، فوقف غيرها وراءها فدخل عندئذ رواق زمن قصير ولكنه كافٍ لان يجعله يرفع عكازته عن الاسفلت وينزل يده عن عينيه ويندفع بشيء من العجلة محاولاً تجاوز الشارع .

بهذه الطريقة استطاع ان يعبر . انَّ عكازته على الاسفلت كانت تشعره بشيء من الامان الذي يظل يتزايد حتىٰ تضرب العكازة ضربتها الاخيرة على الحافة الكونكريتية للرصيف المقابل . وعندئذٍ يقف . ويكون اقرب الى مظلة الحافلات . هو يعرف مسبّقاً بحكم التجربة مدى العبء الذي يعانيه في العبور . يخرج منديله ويبدأ بتجفيف عرقه .

جاءت حافلته ، خمس مناطق بعد الجسر ، ويجيء الرصيف العريض .

اقترب من البيت . ضرب بعكازته الباب . لم ينتظر غير دقائق وجاءه صوتها وهي تذود عنها القط . اقتربت خطواتها من الباب . لم تسأل عن الطارق . تعرفه من طريقة قرعه الباب بعكازته . فتحت . كانت عكازته تحت ابطه . وكانت يداه الاثنتان تجففان عرقه وقد بدا فمه فاغراً وهبطت نظارته أقرب الى أرنبة انفه وخصلتان بيضاوان من شعره تتارجحان على فوديه الاشيبين .

لم تقل شيئاً ، كما انها لم تسأله . لقد اعتادت ان تراه كل مرة بالطريقة نفسها التي تراه بها الان .

كان القط بين قدمي العجوز يموء بتواصل وهو يتحرّك من بين قدميه برشاقة ونعومة . يسمعها تحاول دفع القط عنه ، لكنه يرفع عكازته بحركات منتظمة كانه يدعوها لان تدعه وشانه ـ كان القط قد ألف العكازة واستراح اليها فلايني يتمسّح ويَحكّ بها راسه ومؤخرته مثلما يفعل ذلك بساقي العجوز .

استراح الى اقرب كرسي وترك العصا بين ساقيه . حاول القط القفز الى الكرسي . نظرت اليه بعينين هادئتين ثم نظر الى المراة وعاد ليستريح بين قدمي العجوز مرة اخرى . اغمض عينيه وطاطأ راسه قليلاً . لم تخرج اليه ولم يغادر كرسيه .

(ستقول عنه ما كانت تقوله كل مرة . يعرف ذلك . ولكن متى ستفهم ؟ متى ستدرك انه هنا مع كل ما تحمّل في الوصول الى البيت ؟ في الدقائق القليلة التي يمضيها . يكاد يراه ويسمعه ويشم رائحته ايضاً . على هذا الكرسي المقابل كان يجلس بعد ان يجلسه ويضع امامه استكان الشاي الساخن وكاس الماء . ينظر اليه بحنان . لايجد رغبة في مغادرة الكرسي . يخيّل اليه انه شم شيئاً من رائحة انفاسه توشك ان تحرق وجهه . لكنها ستقول عنه مع نفسها ما كانت تقوله كل مرة . يعرف ذلك ... ثلاثة شهور وها هو يجيء ليراه مثل كل مرة ، لاطاقة له على أن يبقى حبيس البيت . ساعات المشي والانتظار وقلق العبور وحرارة الشمس وتوقع نظرتها المعادية وتحسّبها . لم تكن ثمة غير بضع كلمات منه لها . كان حريصاً عليها . لكنها اساءت تقديرها «لايمكن أن يعيش الانسان وحده في مكان واحد . لا يمكن ان يعيش مع شبح الموت» .

... يراه في الوقت القصير الذي يقضيه هنا يقتحمه شبحه لحظة دخوله البيت . كيف يكون بمقدور انسان أن ينام ويجلس ومعه شبح الموت طوال الليل والنهار ؟

ثمة اشياء منه لايمكن ان تمحىٰ . واذا كان يمسك في ذاكرته بشيء منه فلا يمسك الّا الذكرىٰ المتكرّرة . غير انها .. على الفراش نفسه والوسادة نفسها ، في دولاب الملابس ، وعلى السجادة الصغيرة في المكان عينه الذي يجثم فيه نعلاه . و«الروب» الصوفي ألا يستلقي على الكرسي المقابل للفراش ؟ وعلى المنضدة وقريباً من المشط الازرق ، ألم تقع بضع شعرات سود او بيض منه ؟ لقد مسحت المنضدة بالتاكيد اكثر من مرة . بيد أن المراة الساكنة والمشط الازرق ورائحة شعره الا توحي كلها بمرأىٰ عدد من شعرات راسه ؟ والليل والصباح الباكر الايطلق شيئاً من صدى اصواته التي ماتزال تختزن في الظلمة والضياء ؟؟

خطواته على السلّم ، سعاله الصباحيّ المتقطّع ، صوت اغلاق حقيبته ، اغلاق الباب أو فتحه ، صرير سلسلة مفاتيحه»

سقوط قطعة من النقود على الارض . نداؤه عند الدخول .. في الصحو والنوم : امينة . امينة . دفء كفه على ذراعها . ما اعجب هذا ! من اين يتاتىٰ للانسان كل هذه الطاقة الفريدة من الجلد ؟

نصف ساعة او اقلّ من ذلك او اكثر قليلاً تضطره . لان يحبس دمعة ويمضي متشاغلاً بالعصا ، والقط النائم في الدفء . وقت بين الزيارة والانصراف كافٍ لاحداث كل هذا الخراب فيه . عمر كامل وبتفاصيله كلها تجمدّ في زمن قصير رخو . فما اغرب هذا !

يخيلّ اليه انها تتحدىٰ ما يشبه قناعة وحدتها فيه ، انها تتحدى نفسها .. تتحدىٰ فزعها وارتباكها ، تتحدىٰ وحدتها وشبح الموت وذكرياته الملتصقة على كل اشيائه حتىٰ تلك التي اجهدت نفسها في مسحها بالتاسي او بقطعة قماشة مبللة وبنظرات الاحتقار والتحدّي .

لم يقل سوى بضع كلمات : «لايمكن أن يعيش الانسان وحيداً كل الوقت . أن لكِ ان تفكري في هذا الأمر . البيت لايسع الاحياء والموتىٰ على السواء» .

تصرخ في وجهه كالملسوعة : «تريد ابعادي عن بيتي !

سابقىٰ هنا . اني امتلك بالماضي حياتي واحرص عليه» .

ستقول مع نفسها : اي عجوز خرف هذا ! يكاد يسقط من فرط اعيائه قبل ان يتخطّىٰ عتبة الباب . عصاه لا تثبت بين يديه ، يبللّه العرق وانفاسه توشك أن تتقطع . تخونه عصاه فتنزلق ، ويمدّ يده الى الحائط يمسك نفسه حذر السقوط لكنه لايستحي أن يفعل ذلك . عينان موجعتان حائرتان قلقتان لاتعرفان كيف تطرفان فتحدّقان في ماوراء الباب المفتوح تستحثانه على الدخول

في غياب العجوز فكّرت اكثر من مرة أن تضع حدّاً لوجود القط . حاولت اغراءه كي تجعله يألفها . قدّمت له على حذر شيئاً من الطعام . كان يقف بعيداً ينظر بريبة . ابتعدت . بقي وقتاً غير قليل لايكاد يصدق مايراه . غادرته . وكمنت له من وراء الستارة وراحت تراقبه . لكنه اقترب شيئاً فشيئاً . شمّ الطعام فحمله واسرع متجاوزاً السياج ليختفي

كان يخشاها . قدر كراهيتها له . لكنه لم يقاوم اغراء الطعام الذي كانت تضعه في المكان نفسه . وجربت أن تبقىٰ مبتعدة . كان يقترب على حذر شديد . وكانت المسافة بينهما تتقاصر وتختنق . وكانت تمدّ يدها بالطعام اليه محرّضة اياه على الوقوف . لم يحدث ان ترك جسده تحت يديها . بعيداً عنه وضعت كيساً من القنب وعصا غليظة . واقتربت . لكنه زاغ منها عندما رآها تتفرّس به عن قرب . لقد بداله انها تبيّت شيئاً . هجس ذلك من طبيعة حركتها المتباطئة واندفاعها شبه المتردد نحوه ، فابتعد .

عندما عاد العجوز ، استغربت أنْ سمعت مواء القط دون ان تراه يدخل معه مثلما استغرب العجوز نفسه الامر . توقع ان يتسلّل من الباب المفتوح على الحديقة . كان يسمع مواءه ياتيه متقطعاً وبعيداً ، حتىٰ افتقده ولم يعد يسمع شيئاً .

صعدتْ الى المخزن القريب من (بيتونة) السطح . بحثت بين قطع الاثاث والصناديق . استطاعت ان تجد بندقية الصيد الخاصة بزوجها . كانت أصابعها ترتعش لحظة ان امسكت بها ... في الغرفة نفسها ...

.... رآته يجلس على الارض . لم يرفع راسه اليها . كانت شبه يائسة . حاولت الاقتراب منه . ابتعد بجذعه الى الوراء كانه يزحف ليهرب . حاولت ان تجعله ينظر في عينها . لكنه تعمّد الّا يرفع وجهه . صرخت فيه . ضـربت بقبضتها باب المخزن . صدر عنه دويّ مكتوم . رات العصا على الأرض . رفعتها كانها تريد زحزحته عندما لم ينفع الصراخ . استمرّ على انحناءته . او شكت ان ترفع يدها بالعصا . صرختْ تفوّهت بكلمات حاقدة . كانت البندقية بين يديه يسمع صراخها . هو مطمئن الى أنَّ اية محاولة بيديها لرفع راسه فمعنىٰ ذلك أنَّه يستسلم لها . يصمّم على ان يعجزها عجزاً تاماً . انه يعرف انها حين تلجا الى هذا الاسلوب فانما تحاول هـزَّ اعصابـه ولتجعله يردّ عليها بعنف وعندئذ ستشعر انها مضطهدة فعلاً ، وانها ينبغي لها ان تردّ بصورة أعنف . احسَّ بظلها على راسه . كانت قريبة منه قرباً كتم انفاسه . ارتبك . كان يريد ابعاد البندقيـة ومحـاولا الـوقـوف . يقتحمـه ظلهـا حـدّ الاختناق ، وصراخها لايكاد ينقطع-انها توشك الان أنْ تهزّه هزّاً حقيقياً بيديها . اصـابعه تضغط علـى حديـد البندقيـة البارد . حاول ان يلقي بهـا جانبـاً لينهض ويخرج . كـانت اصابعه المرتبكة تتعثّر بين الزناد والاخمص تكاد تتلمّس ما يشبه النبض المتوتر في الحديد الذي ابتدأ يسخن بفعل حرارة كفيه المرتعشتين .

في اللحظة التي قام ، ضغط بقوّة من يريد ان يصرخ . كان يضغط على حنجرته ويديه واعصابه وقدميه . يودّ لو يخرج صوته أشد عصفاً واجتياحاً من صراخها . ضغط . او جعته اسنانه واحس بلحم شدقيه يكاد يتمزّق بفعل الشدّ العنيف . ضغط .انطلقت رصاصة تائهة شاذّة تئزّ بـوحشية .. تبـدو بانطلاقها وكانها تُنفذ من اسار ضغط ظالم وقاس ووحشيّ .

حفرت جبهته واستقرّتْ ثَمَّة . تدفّق الدم . لمْ يعد يسمع سوىٰ دويّ الرصاصة . لم يعد يراها . تضاءلت . رأىٰ فوّهة البندقية تتسّع وتتّسع وثمة شريط ناري يخرق جبهته أعقبه مايشبه الانفجار اهتزّ بعده المخزن والبيت والدنيا كلها : رآها تقترب منه ببطء شديد . حاولت الامساك بـه . كان شعرها ووجهها مبلّلاً تمـاماً ، كـانت تنسحب ببطء حتى استحالت نقطة سوداء بعيدة . جاءه صدىٰ صراخ بعيد وثمة شبح طفل ويدان تحرران جسده فيسقط من ارتفاع شاهق .....

تعرف لماذا يجيء ولأية غاية . فهذا هو بيتها . لكنه يابىٰ الّا ان يختار المكان نفسـه . هل يـريد أن يثبت لـها انه وفيٌ لذكراه ؟ . ياتي ليجلس في المكان نفسه بلا حراك وبلا كلام . وإنْ نطق همس بشيء من الحدة يدعوها لكيلا تطرد القط .. ويروح يومىء للغرفة .. ويعاود همسه «انّه جزء منه .. جاء به الى هنا وهو صغير ، فتعلّق به . هنا في هذا المكان نفسه . لايبرح الكرسي . بين قدميـه هو دائمـاً» . ويحرّك اصبعـه المرتجف : «لا .» ويجرب هزّ راسه فتشي هزته بتعب واضح لايستطيـع له دفعاً فيطـاطيء ويطـرق ويـروح يهمهم ثم يصمت . هل كان ينام لحظة إلصمت ؟

يحمل اليه الطعام ويجلس امامه ، يحدّق فيه ويرقبه كيف ياكل . والقط ينظر بعينين مهملتين وراسه الصغير يميل وهو ياكل دون أنْ يباعد عينيه عنه كانه يتوجس منه خيفة . او يظنه سيرفع عنه الطعام او يطرده . وحين ياتي على المتبقي من الطعام ، ياخذ بشمّ الارض والنظر اليه ، وهو يخرج لسانه الصغير الاحمر ليمسح اطراف فمه .

ترىٰ كل ذلك وتسعىٰ الى ان تعرف كيف يتصرّف العجوز ازاء القط غير انه لايبدي اية اشارة ، اذ يبادله النظر هادئاً ومراقباً بحياد القط حتىٰ حين مغادرته المكان ، ثم اندفاعه نحو قدميه بين قوائم الكرسي ويظل يتسلّل من قائمة لأخرىٰ كانه يحثّه لان يعود الى الكرسي ليعود هو إلى قدميه وليخلد الى الراحة او النوم في الدفء الانساني .

تراه يمسح وجهه وفمه من اثر التعب او ربما من مضايقة العرق . يضع كفه المتغضنة على ظهر القط ، يربت عليه ربتة ناعمة دافئة . وقد يعود الى الكرسي فعلاً أو يحمل عصاه ، ثم تسمع صوت الباب ينفتح ومـواء متقطّعاً . تنظر الى القط منتصف المسافة بين الكرسي والباب ، ثم تتفرّس في الباب الذي ينغلق عليه ببطء .

يستدير القط لينظر في المكان نفسـه . تقع عليهـا عيناه . يُخيَّل اليها أنَّ ثمة نظرة عدائية تستقر في اعماقهما . ثم يبدأ بالرجوع الى الوراء كانه مُخدَّر يبدو مرتبكاً شلعاً ومعتذراً . ولايلبث ان يغادر المكان من الباب الخلفي المفضي الى الحديقة الصغيرة .

لم يكن القط ليعنيها في شيء حينما كان المرحوم يرعاه . لم تسمع منه يوماً دعوة للاهتمام به . فلقد تكفّل بنفسه ذلك .

لقد بدا وكانّه يقوم بعمل خاص به يجد فيه لذّته ومتعته التي لاتضاهىٰ ، رافضاً ان يشرك احداً في متعته . ترى القط الآن في صورة اخرىٰ . فالعجوز هو الذي يدعوها الى الاهتمام بالقط كانه يرغمها على فعل شيء تمقته .

لكن القط فرض عليها . انه شيء كريه لاتجد لـهُ دفعاً .. ولاقبل لها به .

في الليل حين تاوي الى الفراش تسمع وقع قوائمه على اوراق الشجر الذي يغطي السياج .. تسمع حفيف الشجر فتدرك انه القط لا الريح يوشك ان يقتحم الغرفة عليها .. وعمّا قليل سيصعد على هذا الكرسيّ لينام في دفء «روبه» الصوفي . بيد انها لاتسمع له اللحظة صدى الا هذه الخرخشة التي تحدثها حركته بين الاغصان القريبة من الارض او على العشب اليابس ، او وقع قوائمه على علب الصفيح واصص الزهر المتلاصقة القريبة من الممرّ الضيق .

يحدث احيانا ان تفتح بابا او ترفع ستارة او تسحب قطعة فتراه فجاة يقف حائراً ، يموء ببطء وينسلّ .

في الشتاء الماضي انقطع العجوز عن المجيء مدة اسبوع لتوعكه . اغلقت الباب الخارجيّ وباب المطبخ . بقي القط ليلتين يموء مقترباً من باب المطبخ والنوافذ والجدران . كان مواؤه غريباً وسط ظلام الليل .

ولا يمضي وقت قصير حتى يسكت ، فيخيل اليها انه غادر المكان كله . ولا يلبث ان يواصل مواءه متقطعاً ومتواصلاً ، يكاد يفقدها اعصابها ويهزّ في اعماقها هذا الليل الممزّق بالمواء الذي يقترب كانه يناكدها ومن فرط غيظها كانت تودّ لو تحمل ما تقدر على حمله لتسكت هذا الصوت الوحشي بضربة واحدة وتنتهي منه .

عندما رجع العجوز . دهش حين لم ير القط . سالَ عنه . قالت انها لاتعرف . وظل ينتظر متوقعاً ان يسمعه او يراه . وحين يئس غادر البيت وحيرته واستغرابه يزدادان ويتعمّقان . في اليوم التالي استغربت عندما وجدت العجوز يدخل ووراءه القط . كان القط نفسه غير مصدق ...

يشم ويموء ويلتصق بقدمي العجوز وقوائم الكرسي ولا يكاد يستقر .

في اليوم التالي لاحظ العجوز ان القط لايقترب منه . بل اتّضح له انه كان شديد الحذر بصورة غير متوقّعة . كان بعيداً عنه ينظر اليه بريبة . . وظلّ على عزلته حتى بعد مغادرته البيت .

نظرت اليه من نافذة المطبخ ومن وراء الستاره نصف المسدلة . كان مغمض العينين وقد طاطا رأسه فبدا نائماً ، وحين حاولت فتح جانب من النافذة ، فتح عينيه ورفع راسه كانه يبحث عن مصدر الصوت . وقعت عيناه عليها . ظلّ يتفرّس فيها لحظة ، ثم قام يريد الابتعاد عن هذا المكان ، كان يتحرّك ببطء ولم يستطع الابتعاد اكثر فانتبذله مكانا قريباً من النافذة نفسها والى الجانب الثاني منها راته يقف هنا حائراً ، ينظر من هنا ومن هناك ثم يبرك . كان يتنفس بطريقة تحرّك جسده حركات منتظمة . اغمض عينيه دون ان يطاطيء راسه .

.... في اللحظة نفسها ضغطت . خيّل اليها انه فتح عينيه في عينيها اللتين ضيقهما بقدر لتهيئة المسافة الصحيحة لوضع القط في مجال الرؤية . راته يختضّ فجاة ويصدر عنه مواء ذبيح . ارتجفت قوائمه وترنحت .

توقعت ان يسقط الان . تاكدت انّ الرصاصة قد اصابت منه مقتلاً . تدفق الدم من وجهه . لم يعد بامكانها ان تميزّ شيئاً محدّداً في وجهه المغطى بالدم . في لحظة ارتباكه والمه ورعبه تعثر في طريقه بحيث بدا وكانه لايدري الى اين يتجه . ثم اندفع بجنون حتى اختفى .

ركن العجوز الى فراشه . لم يجد في نفسه القدرة على مغادرة الفراش والذهاب الى بيت ولده . حاول ان يتنفس . كان صدره يضيق وراسه ثقيلاً .

عندما حاول رفع راسه عن وسادته كان الدم يملا انفه وفمه . لم يعد يسمع سوى دويّ شديد ، وثمّة بقع حمر تلوّث الرؤية امامه . اغمض عينيه . خُيّل اليه انّ القطّ يقفز الى فراشه . مدّ يده الى وجهه . تلوّثتْ يداه بلزوجة الدم الحار . كان راسه يرتجف وهو يندس معه بين الاغطية الثقيلة يبحث عن الدفء . لكنه ظلّ يعاني من برودة اطرافه التي كانت تزداد شيئاً فشيئاً . اسلم راسه للوسادة .

سبعة ايام ولم تجد القطّ ولم تسمع مواءه . بدات تُعيد ترتيب اشيائها .

نظرت الى وجهها في المراة اول مرة . رات ابتسامتها الجديدة . اكتشفت صفاءها وتالقها ، فعاودت الابتسام . وتركت المشط يعبث بشعرها . فسقط الشريط الاسود الذي كان يعقص الشعر من الوراء . فانسدل على كتفها وانزلق كثيفاً وفاحماً . رات الى المراة مرةً اخرى .

في اللحظة التي حاولت فيها الابتسام . خُيِّل اليها انها سمعت مواء بعيداً ومتقطعاً . اصاخت السمع .

كان المواء يقترب . جفلت . انتفضت . سقط المشط من يدها على خشبة المراة ، فاحدث سقوطه صدى عنيفاً ، اهتزّتْ .

نظرت من النافذة . ألفْتَ القطُّ نفسَه ينظر اليها بعين سليمة واحدة . امّا عينه الاخرى فقد خرجت عن محجرها كتلةً دمويةً ثقيلةً . ارتجفت . اسدلت الستارة . شعرت بمخالبه تضرب الزجاج .

يقف حيث يشاء . إن اختارت ان تخرج وقف ازاءها غير بعيد عنها ، فيضطرّها الى العودة وهي ترتجف فرقاً .

لاتدري متىٰ ستراه . لاتدري في اية زاوية ستجده .

لكنها تثق بانه وحده الذي يقرّ متىٰ وأين سيكون !

دراسات

سيادة الفراغ

■ عبد الرحمن طهمازي

-١-

لقد استنبط هذا العنوان ، قدر الامكان ، من الشعور الشخصي الذي الهبته جملة شعرية لمحمود البريكان .

سقطت فنارات العوالم دون صوت .. الرياح
هي بعد سيدة الفراغ ..(١)

وهذه الجملة التي تطلبت ان يكون المشهد مرئياً من الذروة : الفنار ، تجهزنا بشعور لايقل هيبة ، وهو زمهرير الوحشة ، ففي الذرى يظهر الشاعر الحديث وحيداً ، متمكناً من المشهد حتى اقصاه ، وبصيراً بما هو حيّ وبما كان حيّاً .

ما من مغامرة . هو التيه المجرد في العراء !
اتذكر الموتى . ولون دموعهم في الزمهرير .(٢)

ان عالم التفصيلات ، حيث لاتهمل اية ثنية ، لايعود علينا بالاوهام . هذا من الفوائد التي نذوقها في شعر البريكان . ثم نصعد الى التجريد اليائس من التفصيل . ان المكان ينضم شيئاً فشيئاً الى الفراغ ، ويسلم قياده الى الزمان ، وحين تهتف الحكمة اخيراً نكون قد تذكرنا ماقد قيل اولاً ، فوحدة المشهد ، التي قد لاتكون انسجاماً ، تنبسط في وحدة البناء الشعري على نحو رفيع ، يضطرنا الى التفكير بخصائص شعر محمود البريكان الحديثة ، وحدة البناء ، وتموجه ، والانقلاب على عادات اللسان الشعري ، والالتزام بحداثة الشعر ، مع نظر الى القوالب ، وعدم استهلاك اللغة واستنزافها برغائب التجديد ، ان هذه الخصائص ، وربما غيرها ، يقف وراءها قرار اخلاقي كثير الاصرار وهو الايمان بالانسان وشروطه الكبرى : الحب ، الجمال ، الحرية . وقرار ثقافي (كيف يمكن عزل البريكان ، والتي جعلت من شعره شخصية اصيلة في شعرنا الحديث . الجمل تتوقف لتشحن من جديد . القوافي التي تدور في فلك العقيدة العامر بالايقاع . القصيدة التي تتكامل لتقول شيئاً عن مشهد ناقص ، وعن يوم لايريد احد انجازه ! شيء من شعور بالغ العمق يتحقق على نحو ستراتيجي .

لقد كان الشعر العراقي الجديد منذ ١٩٤٨ (وهذا تقويم رمزي) يشير الى قوة الاحتمالات في التطور ، فالمضامين لاتناسب الاشكال الجديدة ، فكل الامال والاوجاع تعرض داخل اطار من التعبئة الاجتماعية . ان ذلك الشعر لم يستطع ان يتخطى الصيغة الشكلية الواقع واسانيد الماضي ، من هنا كانت علنية المضامين الشعرية : ردود فعل ، واسف للقهر الحاصل . وهذا لاينفصل عن الدور الذي اخذه الشعراء في صياغة الشعارات وتقريب الوعود .

كان هدف الشاعر وصف الوقائع والمشاعر دون ان يطمح الى الكشف ، ان المبالغة في الوصف وتوليد الصور هي من صميم الاعلان الشعري الذي يرغب ان يصدقه القوم ، ولكن هذا قد يكشف ـ مع الصدق الاجتماعي ـ عن سذاجة لاتبرر شعراً . ان الصور التي تتوالد كثيراً تقود الى ان نعدها بديلاً للعالم الذي تصوره ، وبهذا يكون الشعر قد وصل الى غير جوهر القضية . ويلاحظ ان هناك تشابهاً مملاً في الايقاع والمضامين . لقد ازداد الحديث عن الاشياء بعد عزلها عن القيم ، والدخول الى القيم من خلال الاشياء .

هل يحتاج الشاعر الى كارثة حتى ينظر ؟ وكارثة شخصية ؟ لقد كان السياب ، على سبيل المثال ، يعاين الحياة ، التي اشتق لها شكلاً شعرياً جديداً ، ويرغب في تجديدها ، الى ان القاه المرض في رؤى اخرى : القروي الذي

اخذته المدينة سيحن الى قريته ، المريض الى عافيته ، الحاضر الى الماضي . المرض يأخذ مبادرة التجديد اغتصاباً هنا يمكن ان نلاحظ نقص الاعداد الذي افلت منه محمود البريكان ، فقد وضع مسافة بينه وبين النشاط الاعلامي ، مما اعطاه حرية في تطور خاص ، فالتجديد الذي سرعان ماتحول الى حقيقة مؤسساتيه قد ينتقل الى مواقع غير جديدة ، حتى بالمعاني العرفية . ان صلابة كل شيء ، استقلاله ، لم تدع البريكان الى العلنية ، فالوعي بالقيم يفتح الاشياء بلسان المعايير ويعطي الشاعر حرية في الحكم كلها وعدم الذوبان بها . ان هناك مركزاً تدور حوله الاشياء ، مركزاً يقاوم الحركة :

على الظلمات كانت ارضهم تطفو لغير مدى
تعاف الشمس دكنتها ويكره جدبها القمر
وعصر النور كان زمانهم لم تشهد العصر
من الظلمات ماشهدا !

كانوا يقصّون لابنائهم حكاية الانسان في الدغل
ولا يسرون لابطالهم قداسة الاعلى القتل !

اعطوا طغاة الارض ارواحهم وابدعوا كل مراثي الطغاة
لعلهم لم يعشقوا موتهم لكنهم لم يعرفوا ماالحياة(٢)

انه لابد من ترك الفعل «الماضي» ، الذي حدث في زمن ممتد كالوهم ، يتلامس مع المضارع ، ان التخلص الى مضارع مكبل بآلات الماضي (كانت ارضهم تطفو .. لم تشهد . كانوا يقصون . لم يعشقوا . لم يعرفوا) يعني ان العالم مازال في قيد الماضي . «اي ان خصائص المضارع التي تتكون منها كتلة الحاضر ومقاومته ، حتى تكون اكثر واقعية ، لابد من دفعها وراء الماضي الذي ـ صار ـ منذ زمن ، وبهذه السياسة اللغوية الماهرة ، فان مشروع الفعل المضارع كان ينجز حالياً او انجز ، والمضارع يحتاج الى الماضي هنا لاجل الحدث لا الزمن»(١) ان قصيدة «عندما يصبح عالمنا حكاية» تريد ان تنقل الحاضر مباشرة الى الماضي ، كما هي الحركة في الزمن ، لكي يكسب الحدث صدقاً لايقبل التاويل والاحتمال . ان الحديث عن الماضي بوساطة الحاضر (ومن السهل استبدال الحاضر بالماضي) يشير الى شمول منطق القسوة ، وتوقع ماهو مضمون ، باقتطاع زمن المضارع وتوفير الحدث . مرة اخرى ينضبط الشاعر امام المشهد ، فالعالم الذي سيصبح حكاية ، قد اصبح حكاية بالفعل ، ان الضمائر البارزة والمقدرة تتجه صوب الغياب (ارضهم ، تطفو «هي» ، دكنتها ، شهدا «هو» ، الخ ..) .

ـ ٢ ـ

ليس التقليد فكرة ايجابية في الابداع ، وبلحظة يكون المجددون قد قلدوا بعضهم ، او اثروا تقليد انفسهم ليكون لهم «صوتهم الخاص» من طريق التراكم . اننا لنملّ من شكل «جديد» خلفه مضمون قديم . هل يقيم الشاعر على اشكاله ومضامينه ؟ وهل ان اسلوب الشاعر الخاص متعلق بايقاع ثابت ؟

حاول محمود البريكان ، بقوة الافكار وشجاعة المشاعر ، ان يستانف نفسه خارج السرب ، وحين كان الشعراء من جيله ينتقلون الى اساليب جديدة بمكانيزم عام ، استطاع البريكان ان يتاكد من تفرده ، لقد وصل الى ايقاع اخر . في «الرياح التاريخية» يقدم الشاعر صورة الماضي في اهاب الحاضر . ان الفعل الماضي تكفله ضمائر الخطاب والمتكلم والمتكلمين (ارثنا ، ميراثنا ، انا تخليت ، سهمي .. الخ)

انا تخليت امام الضباع
والوحش عن سهمي
لامجد للمجد ، فخذ ياضباع
حقيقتي واسمي(*)

ان الامر «خُذْ» يفسد على الماضي زمنه ويعطيه معنى الحدوث ، هنا «في الزمن» تقع منطلقات البريكان التي تلون المناظر البصرية التي تتحرك دونما مثابة ، وحين تتوقف القصيدة يكون المشهد قد بدأ مرةً اخرى يعطي الايعاز بحركة سيقوم بها القارىء ، ذلك هو طريق عيسى بن ازرق الى الاشغال الشاقة ، الطريق الذي يستطال ، ويسير عيسى بن ازرق مرغماً في قطار ، انه في الحقيقة لايسير بقدميه ، انما يسار به ، فالقطار سريع ، او لنقل اقل في البطء من عيسى بن ازرق ، ان الزمن البطيء ، القاتل ، يدفع الصور الباطنية بسرعة كالشظايا ، ان دلالة طول هذه القصيدة «هواجس عيسى بن ازرق في الطريق الى الاشغال الشاقة» هي في طول طريق الاشغال الشاقة حتى ولو كان قصيراً من

الناحية الواقعية ، وكما يقال «من استطال الطريق ضعف مشيه» ، فكيف بطريق مخوف اعمى ؟ .

أعرفه ، فهو طريق موحش سحيق
ولم تكد تبتدىء الرحلة .[٦]

من «الرياح التاريخية» البانوراما التي تقدمها القصائد المختارة ، يكون البريكان قد استأنف شعره واعاد انتاجه . ولهذا دلالة اخرى في قدرة الشاعر على الالتحاق بأفقه المفتوح ، ويكون قد تحرر من الحركة العامة للشعر الجديد الى حركة خاصة في هذا الشعر .

«ان الكلمة لدى البريكان ترتبط بمحيط دائري وتتحرك في فلك يبدأ من نهاية السطر ليتكون مدارها عبر بدايات السطور الاخرى ، او في منتصفها ، والكلمة في حالة ايقاعها ... تتحمل اقصى عصريها الشعرية ، فهي تتعاون مع الوزن (البحر) ومع حركتها في الاعراب ، ومع التصريف وحتى اللغة ، وتكون الكلمة ذات معمار «حَوْفِي» يكون الحرف فيها قد ادى مهامه على انفصال كذلك ، رغم كونه حجراً واحداً من احجار الكلمة .[٧]

ان الموقع الاعرابي (من حيث الحركة) يقف في قوة الحركة نفسها التي لايموه عليها السكون (تقييد القافية) ، وعلى هذا يمكن ان لايحدث اضطراب كبير في فهم قصيدة البريكان ، هذا هو الغالب (في احتضار ، نافذة القطار ، اشتباك الليل والقفار ..)[٨] وهذا يشير الى عناية خاصة بالقافية ومحاولة لتجنب ضعفها بالتقييد ، وهي عناية مستمدة من ثقافة تراثية وموسيقية «والقوافي كلها موقوف عليها وان لم يتم الكلام عليها دون مايليها من الابيات»[٩] «وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه»[١٠] . عند البريكان تشتد محاولة المحافظة على الحكم في القافية وترتبط معها محاولة تنشيط الجملة بتقصيرها وهذا جزء من اختيار افضل التقاليد الشعرية العربية ، على رأي كثير من اصحاب صناعة الشعر[١١] . لقد شغل مكان القافية بنهاية السطر في الشعر الجديد ، مع فوضى كثيرة في حركات القوافي التي تختفي في السكون ، اما في اغلب شعر البريكان فان الايقاع في موضع القافية يخفت ويقوى ويتكرر حسب مضمون الشعر ، وتتخذ القافية معنى الايقاع (اي اينما يشاء الشاعر : في البداية او في النهاية ، او متتابعة) فالكلمة ليست ثقلاً ينبغي التخلص منه ، او خاطرة يجب صيدها قبل الطيران ، بل انه يختار الكلمات اختياراً يناسب طقس القصيدة والمضمون الذي يركب الشعر .

- ٣ -

يطلّ محمود البريكان على حركة مجموعة من البشر ، او على نموذج له خصائص عامة ، ثم يعاين ايديولوجية الافراد واوهامهم الباطلة او احلامهم العادلة ، او يصورهم لكي يضعنا في الصورة الموضوعية التي قد تكون جزءاً منها ، ولنحقق قلقنا على حياة لم نكن ندري انها حياتنا .

الكائن الذي تبث كفه الصفراء
من حوله اشياء
ترعبه ،
اشياء
لايمكن القبض عليها مرة اخرى ! ؟
يعرفه الظلام
تعرفه برودة الليل ! وقد يكون
ايّ امرىء ترونه يسير في الطريق[١٢]

ان استبصاره له من العيون والاحقيات مايدخله الى بيوت مقفلة بل مفتوحة بعيني شاعر مكين ، ليتمكن وصفه ان يوصل رأياً ، ان البورجوازية تفضح حين تفضح شرائحها «اغنية الهمج» .

وتتخذ الصورة البصرية مكاناً واسعاً وتعطي دلالات والواناً يتسع لها عالم البصريات فالصورة لاتحتمل التمويه ولكنها تلتقط لدلالة نفسية او صوتية :

يلوّن الساحات
حزن المحطات الرمادية
وظلها الشاحب
شيء كرجع الحلم الهارب
كضوء اغنية
تطفئها الاهات[١٣]

من الفصاحة الى البلاغة ، من الاهتمام بهياكل الالفاظ ودلالات الاستعارة المضاعفة الى الاهتمام بالعالم الذي

تعلق عليه الكلمات من غير ان تاخذ (الكلمات) مكانه (العالم) . هذه هي سمة الحداثة ، حيث لانتوقع اسرافاً الا في ماوىٰ العظمة ، ذلك العالم الصغير المكتظ حتى الانفجار بالمعاني . الميل الى الجواهر ، لان كل شيء هناك انما هو يمثل عري القلب وبراءة العقل الشعري ، هناك لاتستطيع الكلمات مهما فصحت ان تطفىء شعلة الموضوع ، اما الاعراض ، تفاصيل الحياة اليومية ، المشاهد الصامتة فلابد ان تساعدها باللغة لكي تقول . يختلف البريكان عن كثير من الشعراء الذين من جيله والجيل الذي تلاه حتى الان ، في انه يتجنب الادعاءات اللفظية ، ان موضوعه ولغته من الغنى بحيث لايدخل عليهما مايعكرهما لاسباب الاستعراض والتفاصح . لم تتحول الحذاقة الى حذلقة . ولا اللغة الى هدف شعري كل هدف الكلمة ان تصيب موضوعها ومضمون القصيدة ، وعلى هذا فان لغته تُنسى الى حين تكشف الموضوع فنراه ثم نراها ، هكذا يتطلب الموضوع لغته لا لغة غيره ، حتى ولا لغة الشاعر في مناسبات شعرية اخرى ، «ولايمكن اعتبار لغة الشعر لغة ، لان دوام اللغة لايترتب عليها ، اقصد دوام معنى العبارة اللغوية ، الا في حالات نادرة ، عند شعراء يبلغ حسهم اللغوي درجة الفقه والتمرس والاحتراق ، عند ذلك تبدأ اللغة لديهم بالوقوف في ارض المزاد العلنية ، وتاخذ اللغة ، مكان الرؤية الواضحة للاشياء وتكون عند ذاك لغة المدلول المستعمل دائماً ، اللغة التي فقدت المدلول السطري واستوعبته لدرجة الاعتياد عليه وممارسته . ولكن بقدرة الشاعر الذي يرى اولا تاخذ هذه اللغة بالشهرة الجديدة ، اي ان الشاعر هنا يمنحها الثقة ثانية ، ويجعلها تعاود السير في ذهن القارىء ، ولعل احسن مثال على ذلك في شعرنا المعاصر هو محمود البريكان ، ولا يمكنني مقارنة غيره به ، وتبلغ اللغة لديه في بعض الاحيان درجة الافول داخل الشعر والموت فيه ، حيث منحت هذه اللغة الشعر كل حيويتها وبالتالي يعطيها الشعر كل التزامات البقاء .. وحين يكون للغة مثل هذا الحظ ، يقوم الشاعر بعملية التدريب اللغوي واستعمال العبارة الاكيدة .

فشهرة المضامين - اقصد الكلمات فقط - اي جزء القصيدة الظاهر ، مضمون القصيدة العضوي - اتاحت لجسد الكلمات لدى محمود البريكان بالتحرك والعمل بكل دقة وثقة .[14]

■ هوامش

١ - حارس الفنار .
٢- حارس الفنار .
٣ - عندما يصبح عالمنا حكاية .
٤ - الاحتكام بالاسرار - عبد الرحمن طهمازي - الشعر ٦٩ العدد الثالث .
٥ - في الرياح التاريخية .
٦ - هواجس عيسى بن ازرق في الطريق الى الاشغال الشاقة .
٧ - الاحتكام بالاسرار .
٨ - هواجس عيسى بن ازرق في الطريق الى الاشغال الشاقة .
٩ - شرح شافية ابن الحاجب - رضي الدين الاستراباذي الجزء الثاني الصفحة ٣١٩ .
١٠ - الخصائص - ابن جني الجزء الاول الصفحة ٨٤ .
١١ - قواعد الشعر - ثعلب من الصفحة ٦٣ وما بعدها .
١٢ - اسطورة السائر في نومه .
١٣ - رحلة الدقائق الخمس .
١٤ - فائدة في كشف التراتيب اللغوية - عبد الرحمن طهمازي - ملحق الجمهورية الادبي عدد ٨٦٦ - ١٩٦٦ .

نماذج

قصائد

□ محمود البريكان

١ - في السقوط الجماعي

دموع الحبّ جاهزة ومختومة
بانواع القوارير .
عيون الله في كراسة التشريح مرسومة .
دم الاحبار ممزوجاً باصناف من الخمر (ولا يكشف عن سرّ المقادير)
خلاصات من الأحلام -
في صورة اقراص ، شراب ، حقنٍ في الدم ، تحت الجلد .
اصوات الصراصير
مسجّلة لمن يرغبُ .
مجاناً .
فخذْ ماشئت من سوق الاساطير

○ ○ ○

تماثيل من الشمع تغطيها المظلاّت .
نباتات
من الاسفنج في المتنزه العام
قوانين مثبّتة باطراف المسامير -
على الجماجم الصم .
تواريخ
معاد صنعها ، باحدث الآلات .
اخبار ، تقارير
عن الخبز الذي لم يخترع بعد .
واذْ يرتجف الانسان من لحظة تفكير
يكون الأمر قد تمّ
وهل للموت تبرير ؟

٢ - القوة الطاردة المركزية

لو كان لي ان اطلق استغاثة واحدة
عبر سماء الجليد
لصحت من رعبي الخفي الوحيد :
القوة الطاردة

○ ○ ○

دوّامة الاصداء
تاخذ بالروح وتمتدّ الى الفراغ :
دوائر سود على بحيرة بيضاء
زوبعة صامتة
تبعثر اللون على المسافة الباهتة
كابوس
في اعين مفتوحة . اغماء
ليس له علامة . توتّر مفروس
في جسد العالم . موت متعب طويل
في صخب الايقاع -

○ ○ ○

ليس الحب مستحيل
ولا الجمال خدعة - ولا ندى السَحَره
خرافة .. لكن يفيض مرقص البشر
بالعنف والويل .

٣ - عن الحرّية

دعوتموني لاكتشاف قارة اخرى
معاً . وانكرتم عليّ رؤية الخريطة
اوثر ان ابحر في سفينتي البسيطة
فان تلاقينا نحسن الذكرى .

○ ○ ○

قدّمتموني منزلاً مزخرفاً مريح
لقاء اغنيّة
تطابق الشروط .
اوثر ان ابقى
على جوادي . واهيم من مهبّ ريح
الى مهبّ ريح

○ ○ ○

جئتم بوجه آخر جديد
لي ، متقن حسب المقاييس المثالية
شكراً لكم . لااشتهي عيناً زجاجية ،
فماً من المطاط .
لاابتغي ازالة الفرق . ولا اريد
سعادة التماثل الكامل .
شكراً لكم . دعوه يبقى ذلك الفاصل
اليس عبداً في الصميم سيّد العبيد ؟

٤ - انتماءات

على المشهد
اسمّر نظرتي . لكنّ لي حلمي ..

ولائي هو للأجمل والأبعد .

○ ○ ○

وعبر الصخب اليوميّ أنمّي صوتي الناصع
والقي وهج الفكر على الواقع .

○ ○ ○

أرى التاريخ مرسوماً باكمله على نظره
واسمعه - خفيّ النبض - في صوت .
فلا ترعبني الفكرة
ولا يسحرني الموت

○ ○ ○

وعبر اسى المحطات ،
وجوع الروح والجسد
وعبر النور والظل ،
اظلّ انشد الابدْ

○ ○ ○

وحيداً انتمي ، حرّاً ، الى فكره
ارادت نحتها الموت (ولم تُنحتْ على صخره)
الى صوت النبوّات البدائي .
الى الثورات قبل تجمّد الرؤيا .
الى الحبّ السماويّ الذي ترفضه الدنيا .
الى البرق الذي يكشف وجه الدهر في لحظه .
الى حقل الجمال المزهر الاسنى .
الى الحلم الطفوليّ الذي يخبو ولا يفنى .
الى جزء من الانسان في الظلمة مفقود .
الى ما يسقط الضوء على منطقة المعنى
وماليس بمملوكٍ . وماليس بمجدود .

(١٩٦٩)

■ ارتسامات

٤ - خطّان متوازيان

يندفع الرصيف
الى المدى ، حافته الدكناء صخرية
تعكس اضواء رصاصية
ترسم خطاً ذاهباً عنيف
الى المدى
يندفع الرصيف
محمّلا بالف مصباح لها رفيف
وخضرة .. في جنة الليل الخرافية
ترسم خطاً غامضاً خفيف
الى المدى
وفوق ارض الشارع الكبير
ظلّ ، وانسان وحيد يسير

٥ - ارتسام

في المطعم الصاخب
اطلّ من خلف الزجاج عابر صغير
بوجهه الشاحب
اطلّ لحظتين
اسقط قطرتين
من مدّ على الزجاج البارد القاسي
أغمد نظرتين في الاطباق نهمتين
وحكّ انفاً وسخاً قصير
ببارد الزجاج ، لكنّ اعين الناس
همّتْ به فغاب
وظل رسم وجهه الهارب
على زجاج المطعم الصاخب
كالوسم في الضباب

أسطورة السائر في نومه

أروي لكم عن كائن يعرفه الظلام
يسير في المنام احياناً ، ولا يفيق
أصغوا اليّ اصدقائي ! وهو قد يكون
اي امرىء يسير في الطريق
في وسط الزحام .
وقد يكون بيننا الان ، وقد يكون
في الغرفة الاخرى ، يخط حلمه العتيق !

○ ○ ○

اعتاد ان ينهض حين تقرع الساعة
دقاتها السبع ، ويعلو صخب الباعة
يفتح مذياعه
يصلح شاربيه او يدهن عارضيه
ويرسم ابتسامة غبراء خدّاعة
على زوايا شفتيه ، ثم في عجل
يمضي الى العمل .
يمر بالناس الكثيرين وبالاشجار
فلا يرى شيئاً . وقد يبتاع في الطريق
جريدة يقرا فيها آخر الاخبار
وهو غريق بعد سباته العميق ..

○ ○ ○

اعتاد ان يقوم من منامه الطويل
بعض الليالي ، ثم ينسل الى مكان
يشرب في عتمته ماشاء من خمره
ثم يعود وهو لايذكر كم مرّه

اضاءت الكاس لعينيه ، وفي الصباح
لايذكر السكره !

○ ○ ○

ان له وجهاً كوجه الناس اجمعين
لكن اذا رايته يلهث في العتمة
تجده كالذئب الذي ايقظت الظلمة
اسراره ، فهو مخيف خشن حزين .

○ ○ ○

يجلس في ابهى المقاهي ، ينفث الدخان
ويلعب الشطرنج ، او يندس في الزحام
يغشى بلا اهتمام
معارض الرسوم او متاحف الاثار ،
او مسرحاً يعلن عما فيه بالانوار .
وربما راى صديقاً فروى نكات
وقهقها ، وربما زارا معاً فتاة
تستقبل الزوار !
وهو كظل باهت يسير او ينهار
في ذلك السبات !

○ ○ ○

ماضيه لايعرف الا انه بعيد !
بداية غامضة من حلم مديد
ليس له مدى .
حاضره ليس له صوت ولا صدى .
منشوده ! يفلت من كفيه مايريد .
فهو هنا شبح
وكائن وحيد
لايعرف الفرح !
وهو نداء ميت ابح
في مجهل بعيد ..

○ ○ ○

ياصدقائي هل عرفتم ذلك المخلوق
الشاحب الذي يجف صوته المخنوق ؟
الكائن المخدر الهائم في المنام ؟
الكائن الذي تبث كفه الصفراء
من حوله اشياء
ترعبه ،
اشياء
لايمكن القبض عليها مرة اخرى !
يعرفه الظلام
تعرفه برودة الليل ! وقد يكون
اي امرىء ترونه يسير في الطريق

حارس الفنار

أعددت مائدتي .. وهيأت الكؤوس .. متى يجيء
الزائر المجهول ؟
اوقدت القناديل الصغار
ببقية الزيت المضيء .
فهل يطول الانتظار ؟
انا في انتظار سفينة الاشباح تحدوها الرياح
في آخر الساعات . قبل توقف الزمن الاخير .
في اعمق الساعات صمتا . حين ينكسر الصباح
كالنصل فوق الماء حين يخاف طير ان يطير
في ظلمة الرؤيا .
ساركب موجة الرعب الكبير
واغيب في بحر من الظلمات ليس له حدود .
انا في انتظار الزائر الآتي ايجيء بلا خطى
ويدق دقته على بابي . ويدخل في برود .
انا في انتظار الغامض الموعود ، تحمله الرعود
والريح .
يوشك ان يحل الوقت .
الافق الطويل
خال .
وليس هناك ظل سفينة .
يبدو الوجود
كالقوس مشدودا . ولكن لاعلامة للرحيل ..

○ ○ ○

سقطت فنارات العوالم دون صوت الرياح
هي بعد سيدة الفراغ . وكل متّجه مباح .
وتغيرت طرق الكواكب فوق خارطة السماء .
الان تكذب الف بوصلة تشير الى الفناء
وعلى مسار الوهم ترسم خطها القلق القصير .
مامن مغامرة . هو التيه المجرد في العراء !
اتذكر الموتى . ولون دموعهم في الزمهرير .
(ولعلهم كانوا جميعاً قبل ذلك ابرياء)
لم يهلكوا جوعاً ولا عطشاً ، وان كانوا ظماء
ماتوا بداء الوهم .
ليس لطائر البحر الجميل
شكل .
وقد لاينزف الدم من قتيل .

○ ○ ○

اتذكر المدن الخفية في البحار
اتذكر الأموات . والسفن الغريقة . والكنوز
وسبائك الذهب المصفى ، والعيون اللامعات
وجدائل الشعر الجميلة في القرار
منشورة ، واصابع الايدي المحطمة النحيلة

مفتوحة لاتمسك الامواج .
في الطرق الظليلة
في القاع ، تنتثر النياشين المدورة الصقيلة
وتقر اسلحة القراصنة الكبار .
ياطالما اسريت عبر الليل ، احفر في القرار
طبقات ذاك الموت . اتبعت الدفائن في السكون
استنطق الموتى . ارى ماكان ثم ومايكون .
واشم رائحة السكون الكامل الاقصى .
اريد
ان لا امثل من جديد
الام تجربة العصور .
ان لااقطع بالتوتر ، او اسمّر في الحضور .
ابصرت آدم في تعاسته ، ورافقت الجيوش
في اضخم الغزوات ، نؤت بحمل الاف النعوش .
غنيت الاف المواسم ، همت في ارض الجمال
ووصلت اطراف المحال .

ورايت كيف تدمر المدن المهيبة في الخفاء .
شاهدت مايكفي . وكنت الشاهد الحي الوحيد
في الف مجزرة بلا ذكرى ،
وقفت مع المساء
اتامل الشمس التي تحمر . كان اليوم عيد
ومكبرات الصوت قالت : كل انسان هنا
هو مجرم حتى يقام على براءته الدليل .
وسمعت ابواق الغزاة تضج في الليل الطويل .
ورايت كيف تشوه الارواح جيلاً بعد جيل .
وفزعت من لمعان مراتي : لعلي كالمسوخ
مسخ تقنّعه الظلال .
وعجبت منها دمعة في القلب تابى ان تسيل .
والدمع مهما رقّ هل يكفي لمرثية الجمال ؟

○ ○ ○

الوقت ادرك . رعشة في الريح تعكسها الصخور
الوقت ادرك . موجة تنداح من اقصى الدهور
الوقت ادرك . لست وحدي .
يعرف القلب الجسور
ان الرؤي تمت ، وان الافق يوشك ان يدور .
انا في انتظار اللحظة العظمى .
سينغلق المدار
سينغلق المدار
والساعة السوداء سوف تشل ، تجمد في الجدار
انا في انتظار
والساعة السوداء تنبض ـ نبض ايقاع بعيد ـ
رقاصها متارجح قلق يميل الى اليمين ـ
الى البسار ـ
الى اليمين ـ
الى اليسار ـ
الى اليسار

انسان المدينة الحجرية

في العالم المطمور تحت الارض ، في متاه
قُدّمن الحديد والاسمنت والحجر
حيث يمد عنكبوت الخوف والضجر
خيوطه في طرق الصمت ، ولا مفر ..
في لابرنت الموت ، حيث يهلك البشر
شوقاً الى الحياة
حيث يضيع الصوت ، حيث يفقد الاثر
انت هنا تدور
كانما تلهث في لهاث العصور
انت هنا .. ماذا تغني انت للقبور ؟
ماذا تقول للظلام الفظ والصقيع ؟
وما الذي تسر للوحدة ؟
تدور ! في عينيك شيء ما عن الربيع
وعن سماء لم يمر العدم المريع
بافقها ، وعن مكان ضاحك وديع
يغسله الفجر ، ويرويه السنى وحده !
انت هنا في سجنك الصخري ، في دروب
تلتف ، تلتقي ، وتلتف ، ولا يؤوب
اسيرها ، تحلم بالعالم ، بالهروب
من السكون الوحش ، من خيالك المتعب
من صوتك الابح ، من وقع الخطى الاشهب
من الرؤى يدركها الذبول والجفاف
كالزهر ، كالعنقود بعد موسم القطاف .
تحلم بالعالم ، بالشمس التي تضيء
تلون الارض ، او رقص الزهر البريء
تحلم : ابعاد ، وآفاق واغنيات
واعين ضاحكة ، رائعة اللغات
شواطيء مديدة ، ليس لها مدى
جزائر مفعمة بالعطر والندى
مدائن غريبة ، تموج بالحياة
عواصم مخيفة الهدير والصدى
ملامح تطبع في النفس ، مصادفات
عجيبة ، دموع احزان ، وقهقهات ..
تحلم بالعالم حيث ترسخ الجذور
وتلعب الرياح
حيث يكون الليل حلماً فرحاً جسور
بمشرق الصباح
كم ساعة قضيت من امسية حزنى
تنظر في البحر الذي ليست له حدود .
ماذا تقول انت للموج الذي يعود
بعد ارتطام بالصخور الخضر (الخلود
للصخر .. للصخر الذي ليس له معنى ..)
ماذا تقول انت للطير التي تحوم

على اشتعال الماء ؟ والقش الذي يعوم
خلاله (لعله من منبت سحيق
جاء ونحو شاطىء محتجب عتيق
سينتهي !) وما الذي تقول للشراع
الابيض الخفاق ، والريح التي تهيم
في مرح كبهجة الاطفال واندفاع !
ماذا تقول انت في هدوئك الاليم
للافق المدور المغلق ؟ والشعاع ؟
الم تكن يوما
طفلاً جميل السر لايحاكم البشر ؟
الم تكن يوما
تهرع للشمس وتشتاق الى القمر ؟
من اين جاءت هذه الوحشة في قلبك ؟
كيف تلاشى الدهر عن رؤيا بلا الوان ؟
واين ترجو ان تلاقي ايها الانسان
ماضاع من حبك ؟

١٩٥٩

فن التعذيب

بين البروج يزيد طولك بالدقائق والثواني
فتفر منك الكائنات ، وتختفي وسط الدخان
غولاً وحيداً . ايها الانسان في غسق الزمان
الدورة اكتملت . مجاعتك العميقة في الاغاني
والصمت تجار ، والمخاوف في الخطوط من المباني
تخفيك عن ضوء النجوم .
حدقت ، فابيضت عيونك ، في عوالم مستحيلة !
سيطر بازرار مرقمة على مدن الوجوم
خلِّد عليها الشمس ، وانشر فوقها حتى الغيوم
واصنع لها الموت المركز في معادلة جميلة .
ودع الدم الزيتي ينضح في النهاية من عيونك
والارض تجهض من جنونك

○ ○ ○

ابدعت تاريخ الحضارة عبر تاريخ الظلام
فالقسوة الاولى نمت والشعر ، والمثل العظيمة
صقلت ، واسلوب الجريمة .
اتقنت اغنية انتصارك يوم اسفرت الجريمة
والحرب حين ترذَّلت بردت وعاشت في السلام .
فكر باول صخرة نحتت لتقتل (الوحوش
كانت تعيش معاً) . وفكر بعد في سيف القتال
(والغار) ، تخلفه البنادق ، والمدافع والقنابل
فنّ العذاب امتد من سمل العيون الى المفاصل
ومن الصليب الى جهاز الكهرباء . ومايزال
يغدو العذاب ادق ، والاعدام اقرب للجمال !
فكرت في ابداعك الاعلى ، رايتك في سكونك
تتامل الكابوس ، واسترجعت اصوات السبايا
وتحشرج القتلى ، وموت الانبياء وهم عرايا
وذكرت ما اكل المشيب من النواحي في سجونك
وجميع ماشرب التراب وما تبخر في الهواء
من ادمع الاطفال . بالثبات قلبك والمضاء
في السحق والتعذيب . يالذكاء قلبك في جنونك !
كان ابتعاث الرعب اكمل مانطور من فنونك !
لكن ، باي براءة ترنو الى القمر المضاء
في الليل ، حيث يظلل الغزل الرقيق على جفونك
ويدور وجهك في السماء ؟

١٩٦١

رحلة الدقائق الخمس

يلوّن الساحات
حزن المحطات الرماديّة
وظلّها الشاحب
شيء كرجع الحلم الهارب
كضوء اغنيّة
تطفئها الآهات
اياب
يملؤه الضباب ،
يضيع فيه الهمس
وزهرة تذوب دون اللمس
لم يبق الّا صدى
من رحلة الدقائق الخمس
لحناً مع الالحان
ابحرت ياقلبي
نغم
يعانق الحياة والعدم
مويجة تهفو على شواطيء النسيان
جناح
يرفّ في الرياح
مشرّداً في شفق الحبّ !
الى غد سحيق
وغابر غبر .
تفجرّ الاصوات
طريقها ، فينهض الاموات
ويهبط القمر
وترقص الحياة
في عريها ، في فجرها العميق .

انتهت الرحلة !
حزن المحطات الرماديّة
يلقي هنا ظلّه .
مدينة موحشة وعالم غريب .
الثلج في الشارع
والشمس لاتغيب
والليل لاياتي . ووجه القمر الضائع
تجرفه الريح الشتائية
هنا يذوب الهمس
ويجمد الصخب !
وتكذب النار ، وتبقى رعشة اللهب !
مدينة تكاد لاتعرفها العيون
تاكلها ضوضاؤها ، يرعبها السكون
في وحشة الاياب
من رحلة الدقائق الخمس .

بغداد ١٩/٩/١٩٦٠

اغنية حبّ من معقل المنسيّين

ياسلوى
لم نلتق قبل ، ولم أر منك سوى شبحك
وحكايا تروى لي عن نبلك عن مرحك
لم نلتق قطّ ، ولكنّي
أصغي لاخيك ، صديقي واخي في سجني
وقسيمي ليل الزنزانة
يحكي لي عنك كالطف الطف انسانة
وكاجمل روح مبتسمة ..
عن ضحكاتك وهي ترنّ صباح مساء
حبّك للرسم وللتفصيل وللازياء
ومقصك والصحف البيضاء
وثيابك ذات الالوان المنسجمة !
اعرف حتى ما في درجك من اشياء !
اعرف حتى ماكنت قرات من الكتب
حتى كلماتك عند اللوم او الغضب !
حتى بعض اغان اعجبت بها جداً
وقصائد مفعمة وردا .. !
ياسلوى ،
ياحلماً في الصمت المكتئب
ياسراً في صدري ، وخيالاً نوريا
يتوهج في اقصى التعب !
ياحبّاً لايعقل ، ياشعراً لاينسى !
يازنبقة تتفتح في الليل الاقسى
وتضوع وتنمو في صمتي
يامرقصة في الحزن رؤاي كاسطورة
ياشبحا تنقصه الصورة !
اقسم لو لاقيتك يوماً في اي مكان
لعرفتك ! لو صافحتك بعد مضي زمان
لبكت اعماقي من فرح !
اتصورها خصلاتك تطفر في مرح
اتصور وجهك ! صوتك ! لون العينين
وكمون البسمة في الشفتين
اتصور .. لايمكنني تجسيد الشبح !
اتصور اخوتك الاطفال ، واي حنان
تضفين على البيت العاري
وافكّر : ماالروعها في غدها امّا .. !

ο ο ο

في اقبية المنسيين
لاصوت هناك . ومافي الليل سوى الحزن !
نام السجناء ونام اخوتك . ولكني
ارق ، اتامل اغلالي
واصارع ابعد آمالي ،
وافكر فيك .. وفيما اصنع بعد سنين
اذ انزع اثواب السجن
احبك جداً ام لهوا .. ؟
ثم ، اتبقين كما اهوى
وكما اتصور ، ياسلوى . ! ؟

دمشق ١٣ ـ ٦ ـ ١٩٥٨

عندما يصبح عالمنا حكاية

على الظلمات كانت ارضهم تطفو لغير مدى
تعاف الشمس دكنتها ، ويكره جدبها القمر
وعصر النور كان زمانهم ، لم تشهد «العصر»
من الظلمات ماشهدا !

ο ο ο

زمان كان فيه المارد المحبوس ينطلق
وكان الموت ، من اقصى رؤاه السود ينبثق
سحاباً ، مرعب الالوان ، يبسط «اجنح» الغسق
على اغماءة الافق .
وباسم العقل ، وهو يجن ، كان لظى البراكين
يذوّب للملايين .
وحتى خضرة الغابات رفت في قشعريرة
لريح من وراء الافق ، مرت وهي مذعورة !
واعماق الينابيع ، وراء الدعة الجذلى
بكت تنتظر المحلا .
ووجه الارض ، كان جماله المهجور يمتقع
ويشرب زهوه الفزع .

واما عبرة الانسان .. فاختنقت برؤياه ..
وفي ضجة دنياه
اضاع الغد والتاريخ ، حتى ضاع معناه .
ومازال على مقبرة يبني مقاديره
الى ان صار اسطورة .. !

o o o

كانوا يقصون لابنائهم
حكاية الانسان في الدغل
ولايسرّون لابطالهم
قداسة الا على القتل !
اعطوا طغاة الارض ارواحهم
وابدعوا كل مراثي الطغاة !
لعلهم لم يعشقوا موتهم
وانما لم يعرفوا ما الحياة

o o o

وبينا كانت الاوثان تهوي نصف منسيّه
اقام الليل يبعثها غير مرئية
وفي هرم من الارواح والاحلام والفكر
نمت وثنية كالموت تمسخ اجمل الصور .
تعرّى العالم الحي ، فلاوهم يغطّيه
ولابعث لموتاه
ولا كوكب يهديه
قضت آلهة الفانين ، كالفانين في التيه
ولم يبق سوى الانسان ، في عالمه المتعب
وحيداً وماسيه
فراغ قارس يمتد في اعماقه القفرا
وحلم الليل بالشمس التي تكشف ابعاده .
طريد الوحشة الكبرى .
لقد انكر ماضيه ، وما ادرك ميلاده !
لقد حطم اقياده ،
ولكن لم يكن حراً .

o o o

وغاب الرق في الارواح حتى شاهت البشر
وضاع الحب وافتقدا !
وظلت تصخب الالات والارقام والنذر .
وعصر النور كان زمانهم ، لم تشهد «العصر»
من الظلمات ماشهدا .

هواجس عيسى بن ازرق في الطريق الى الاشغال الشاقة

يصطخب القطار في طريقه الطويل
في نفق الظلمة نحو مطلع النهار .
وددت لو يموت عنا ذلك النهار
وددت لو ينحرف القطار ـ
عن دربه المشؤوم
(آه ايها الجنون !
يهوّم الاطفال في تراقص الظلال
وتغرق النسوة في السكون . والرجال
يغفون في غير مبالاة ، ويحلمون
حلمهم المألوف ..)
فوق الخشب البارد
والمعدن الصليب اطوي جسمي الراعد
يداي تجمدان في الكبل وتبكيان
والحارسان لايكفان يحدّقان
في وجهي العليل .
لا اعرف الشكوى ، ولا يدهشني العدم
لكن على قلبي تدوس صخرة الالم
ويهبط العالم باكتئابه الثقيل
يخفي المسافرون
وجوههم في صفرة الظل ، ويحلمون
بالغد ! الرجال متعبون يحلمون
بالبيع والشراء ، والفاقة والثراء
والاهل والبنين ! والوداع واللقاء !
وضحكة المستقبلين اخر الطريق !
ولحظة فلحظة يخنقني صمتي .
وساعة فساعة انظر في احتضار
انظر من نافذة القطار
الى البراري ، واشتباك الليل والقفار
وغامض النجوم ، والزوابع الدكناء
تسفّى من الرمال ، اصغي دونما رغبة
الى صدى الرياح ، اوسهم من الصياح
يطلقه القطار في سكينة الجواء .
وساعة فساعة انظر في وجوم
الى البراري والمحطات . اي سبات
انا ؟ امن عالمي انتزعت ؟ ما ازال
اراقب الاشباح ، اشخاصاً يلوّحون
يعدون ، يضحكون . يصعدون . ينزلون
كأنهم ليسوا سوى اشباح ذكريات
كأنهم ليسوا سوى حشد من الظلال
في حلم غريب
الحارسان ما يزالان يدخنان
ويلفظان كلمة ثم يعاودان
صمتهما الكئيب .
وجهي الى القفار .
انظر في البعيد
انظر مشدوداً الى الموت الى الحياة !
محترقاً ! وحالماً بالموت والحياة.*

o o o

كنت اغنّيك اذا اشتقت الى الغناء

واذخر الحنين للربيع والشتاء
كنت امنّي الحب بالزواج . والسهاد
ماكان يشجيني ، بلى ، والليل اذ يطول
كنت احس في مداه فرح الحياة !
وكنت في كل مساء اشهد الزهور
في المعرض الجميل ـ كم وقفت بالزهور
في ذلك الطريق ـ كم سعدت بالعبور
مفكراً في بيتنا : «ساغرس الزهور
في كل صوب منه ! بل ساشتري بذور
اغرسها .. !
حديقة صغيرة .. تحوم ـ
من حولها الطيور ..»
ابكيت للحلم الذي بدده الحديد
للامل البعيد ،
للضحك والبكاء ، للصحة والمرض
للحب ـ للحب الذي ليس له عوض !
ابكيك ماسور طريق ماله رجوع !
لاتنفع الدموع ـ
الا اذا احرقت الاوهام : تسعدين
بعدي . ولا تنكرك المرآة . الحياة
حظك والشباب ! حاذري السنين !
وابتسمي للشمس . ان الافق الحزين
ينكره الصباح ! وانسي ما ستذكرين !
احب ان اعرف يوما ما (وتسمحين !)
اسماء اطفالك . لن اضعف . الحياة
خلفي . وليس بعد الاّ منظر الصخور
والقفر . والفضاء والغبار . والكلاب
والوهج المحرق . والاقفال والسياط
في عالم من السدود ، تفتح القبور
للخارجين منه ! للعذاب فيه باب
وللفناء باب
لاتستطيع الامهات طرقه ، يموت
رجع الصدى عنه . وينأى طائف النداء
ستنطوي السنون ثم تنطوي السنون
ويطبع التقويم مرات بلا حساب
ويكبر الصغار ، والشيوخ يهلكون ،
وتهدم الدور التي تهرم . والاشجار
تسقط ، والشوارع الحمراء تستطيل ،
وتختفي الاصوات والالوان والرسوم
عن صخب يولد او توهج جديد ،
واخوتي الصغار ربما سيقراون
في كتبي يوما . وامي ربما تكون
عمياء .. (ياويحي ! فدى عينيك اذلالي !
وثقل اغلالي !

للسجن ما ولدت . هل يسعدك الولاد
لو كنت تدرين بما قدّر من حداد
لكل ام تلد الاصرار ؟ !
تذكرين
اني عصي الدمع . اني صامت العيون
فالآن ! ..)
الآن يدق قلبي الحطيم
دقاً .. يكاد يحطم الضلوع من جنون .
الآن كالكلب اقاد ! صامت الشفاه
كالهالك الموبوء لايقربني انسان
تنزلق العيون بالوحشة عن وجهي
وترمق الكبول في خوف وفي سكون .
ما اغرب الكبول ! كم رايت مجرمين
من قبل يدفعون في الدروب ، يخفرون
في زحمة القطار ، يدخلون في السجون !
ماملمس الحديد مثل منظر الحديد .
وحزّه الاليم في اللحم وفي العروق
ليس له من صفة تروى ولا شبيه .
وليس من شبيه
لرعدة الصقيع ، حين يمنع الحديد
يديك ، او يضرب رسغيك ليهدأ !
لو ان لي يدين تقطران بالدماء ،
لو ان لي يدين تنضحان بالسموم
لو ان لي يدين عبدتين
للغش والخداع
فقد تقران على قيدهما الصدىء
لكنني برىء !
وليس في صدري سوى حب وعنفوان !
لست اخاف غير ان يهدم الزمان
من هيكلي مالم يهدم ثقل الصخور :
ان يشحب البريق في النظرة +، والوهج
في الصوت ، والقوة في اليدين ! ان انوء
بالشوق والفكرة !
اموت مرتين ؟ لا اموت مرتين !
تعول اعماقي اسىً ايتها الحياة !
اريد ان اهواك رغم السوط والسلاح
والمعول الثقيل والشتائم المرة !
اريد ان ابقى على الحب . أاستطيع
بعد قبول النور ؟ لو ارجعني الطريق
يوماً الى الدنيا وقد ادركنّي المشيب ؟
يداي تجمدان في الكبل وتبكيان .
هل تالفان الكبل يوماً ما ؟ اتنسيان
عذوبة الكتاب وانتفاضة القلم
وهزة الحماس وانبساطة السلام ؟

ان كان لابد من الضمور والالم
ان كان لابد من التشوه البطىء
اريد ان تصلب كفاي وتكفرا
اريد ان ارى
يدي قبضتين . صخرتين . صلدتين
بل ! ولا اريد ان اظلم في الظلام ..

* *

محطة موحشة ، نوافذ القطار
تفتح . والباعة يعرضون للعيون
اطباقهم . وبعض اعراب مسافرين
يندفعون الان . انهم يحدقون
في عيني اليسرى (وقد ضربت في الصباح
امس !) وينظرون في مقت وفي قسوة
الى يديَّ ! (اي شيء يجذب العيون
في حلق الحديد ؟)
فيم تقطبون
لنظرة مني ؟ وكيف كيف تفهمون
اني امرؤ صديق ؟ !
انا لكم حزين
لاتلهب الشمس اغانيكم ، ولا الرياح
تسقط اوراقكم الذابلة الصفرا .
انا لكم حزين
اذا تذكرت غداً وضاءة الصباح
وموتكم فيه ، فقد تحزنني الذكرى .. !

* *

اربع ساعات وسوف يشرق النهار
- الا على قلبي .
تراكم الغبار .
والحارس الجالس في صمت الى جنبي
يغلق في فضاضة نافذة القطار .
علي ان انام ، لا احب ان اطيل
تامل الوجوه .
ايه ! احس جهشة الاعماق من نفسي :
ما اطول الطريق !
ما ابعد العالم ! ما اغربه كله !

* *

اعرفه ، فهو طريق موحش سحيق
ولم تكد تبتدىء الرحلة .

(الشتاء ، اوائل ١٩٥٨)

الهوامش

١ - قصائد تجريدية - المثقف العربي العدد ٧ ، ٨ السنة الثانية .

٢ - في الرياح التاريخية - الشعر ٦٩ العدد الثالث .

٣ - اغنية رعب هادىء - الشعر ٦٩ العدد الثالث .

٤ - ارتسامات - الشعر ٦٩ العدد الثالث .

٥ - اسطورة السائر في نومه - المثقف العدد ١٣ - ١٩٥٩ .

٦ - حارس الفنار - الكلمة - العدد السادس ١٩٧٣ .

٧ - انسان المدينة الحجرية - الفكر الحي - العدد الاول ١٩٦٨ .

٨ - فن التعذيب - الفكر الحي - العدد الثاني ١٩٦٩ .

٩ - رحلة الدقائق الخمس - المثقف - العدد ٢٣ - ١٩٦١ .

١٠ - اغنية حب من معقل المنسيين - المثقف - العدد ١٧ - ١٩٦٠ .

١١ - عندما يصبح عالمنا حكاية - الاديب العراقي - العدد الاول ١٩٦٠ .

١٢ - هواجس عيسى بن ازرق في الطريق الى الاشغال الشاقة - الفكر الحي - العدد الثاني ١٩٦٩ .

ذكريات

تلك ايام خلت !

■ د . حياة شرارة

ثمة ذكريات تمكث راقدة لاعوام طوال في اعمق اعماق الروح يحتويها سكون اصم شامل ويسدل عليها سجوفه، فتستقر صامتة بكماء وتغدو نسياً منسياً، ولم تعد في دفتر الذكرى سوى خبر او حدث من الاحداث التي تتشكل من اقضية حياة الفرد او تاريخه، بينما اندثرت تفصيلاتها ودقائقها مع الماضي المندثر وانكمشت في ركن منزو من رحاب الروح وتوارت في تيهها الفسيح. غير ان لحظة عابرة او ومضة خاطفة تمر احياناً في ذهن الانسان او امام ناظريه فاذا بتلك الذكريات تستيقظ من رقادها الدفين وتنفض عنها غبار السنوات المتراكمة كالطبقات فوقها وتطل حية جلية على الحاضر بكل ما انطوى من ملامحها وماتوارى من معالمها، فهي ما فتئت مصونة في حرز امين من خزين الذاكرة ولم تندرس منها كما يخيل الينا. ان بوسع لمحة خاطفة، وياللعجب، ان توقظها، وتبعثها حية للوجود كما كانت في ماضيها البعيد.

ذلك ماشعرت به وانا اشاهد التلفزيون ينقل شتاتاً من اخبار مؤتمر اتحاد الكتاب العرب الذي عقد في بغداد عام ١٩٨٦ حيث مرت الكاميرا مروراً سريعاً عابراً على وجوه المشتركين فيه من الوفود واذا بلقطة خاطفة لوجه عبثت فيه يد الزمن واحالت بعض ملامحه السابقة تستحث ذاكرتي وتشدني اليها محاولة ان احدس اهذه هي نفسها الصورة القديمة التي حفظتها في ذهني ام هي محض وهم من صنع المخيلة والتباس اخذ بتلابيبي بين حشود الجالسين، فتراءى لي انها هي؟ قلت والحيرة تغشاني وعدم اليقين يوسوس في داخلي، انها نازك الملائكة التي عرفتها في ايام صباي. ثمة ملامح لايقوى الزمن على طمسها في مسيرته مهما طالت في تتابعها المتصل. وقد عرفتها من تلك الملامح، من الابتسامة الوديعة والنظرة الهادئة لعينيها الغائرتين في وجهها البشوش الذي غدا بديناً وعلته بعض الغضون واحاط به الشعر الاشيب، كل ذاك يومىء ايماءة موحية صادقة الى صورة نازك الملائكة التي عرفتها قديماً. وقلت في مخيلتي، رباه كيف يسعني ان لا اعرفها وكيف يمكن ان يساورني الشك، وهل كان يخطر لي على بال، في يوم من الايام، انني حين اراها ساتردد في التعرف عليها. واجبت نفسي وكانني اداري خجلي من هذا التساؤل وانتحل لها الاعذار والمبررات: لقد تغيرت كثيراً، خلافاً لاقرانها من الشعراء كالبياتي والقباني. واطمأنت روحي بعض الاطمئنان لهذا التعليل وغفرت لها شكوكها وترددها.

غير انني لم اركن الى تلك الطمأنينة سوى للحظات بعد تلك اللقطة الخاطفة في التلفزيون ثم اخذت اتساءل ماالذي حدث لها ولماذا تبدو وكانها من اطلال الماضي! بعدئذ علمت من الجرائد ان المرض المّ بها واقعدها عن الحركة والعمل لفترة من الفترات. شعرت بوخزة الم تعتصر روحي وهزتني فعلة الزمن بها وهي التي اغنت حياتنا ورفدتها بالعطاء الجديد الذي كانت تهفو اليه النفوس والعقول. ولكن الزمن لايعرف التمييز والتفرقة بين الناس مهما تباينت حظوظهم من العطاء الثر او الشح به، وسواء لديه المبدعون والعاطلون عن الابداع، المرموقون والعاديون، العاملون والخاملون، ولعلنا هنا فحسب نقف وجهاً لوجه امام المساواة التامة، ويحضرني بيت للمتنبي عن الموت يرثي فيها احد اصفيائه:

وصلت اليك يد سواء عندها البازي الاشيهب والغراب الابقع!

اجل، الكل سواسية، وهم يدورون في عجلة الحياة حتى تصل بهم الى المقر الاخير الذي يثوون فيه الى الابد. غير ان المرارة التي تركتها تلك اللقطة لم تدم طويلاً، حيث انسابت معها ذكريات الماضي حلوة عذبة منعشة وطفت على وجهي ابتسامة عفوية فرحة فقد حملني بساط الزمن ورجع بي الى «السنين الخواليا» والى تلك المنازل التي عفا عليها الدهر وعبث بملامحها وغيَّر معالمها التي ارتسمت في مخيلتي فاذا بي اعود الى شارع (ابي قلام) حيث دار اسرة الملائكة والى الرستمية حيث سكنت عائلتنا، في حين من الاحيان، والى مدرسة دار المعلمات وازقتها حيث كانت تدرّس فيها نازك الملائكة، وطوتني تلك الديار والشوارع في ثناياها ومنعطفاتها مبددة ماتراكم عليها من غبار في ذاكرتي واذا بتلك اللقاءات بين عائلتي «الملائكة» و«شرارة» واحاديثهما تستيقظ من رقدتها وتعود للحياة من جديد، لقد تجمع شتات الماضي مرة اخرى وعادت صورته المهشمة البعيدة وتلملمت اجزاؤها الى جانب بعضها بعضاً وارتسمت الوانها وخطوطها التي بهتت وشحبت، فاذا بخلجات خافقة تسري فيها وتكتسب مزيداً من الجلاء والوضوح، واذا الاجواء المضمخة بعطر الشعر وعذوبة الحان الموسيقى الكلاسيكية تحوم في سماء حياتي من جديد وتحتوي كياني مرة اخرى، فاتذكر نفسي عندما كنت صبية ترنو الى المستقبل بثقة وثبات وبهجة وتصميم واستمع بلهفة الى نغمات الشعر وهي تاخذ عليَّ كل سبيل وتترع روحي بجمالها، فاسمع «صلوات في هيكل الحب» و«ساعيش رغم الداء والاعداء...» للشابي الذي كان موضع اعجاب واسمع الشعر ملحناً لبعض التلحين في انشاد والدي له حين يكون جالساً في البيت واصغي في جلسات الضيوف من الشعراء والاصدقاء، في قصائد بدر السياب والجواهري وكاظم السماوي والقباني، وفي اشعار شيلي وكيتس، التي يختارها عمي الذي كان شغوفاً بهذين الشاعرين، واخيراً في القصائد التي تقرأها نازك الملائكة.

ذهبنا ذات مرة الى بيت الملائكة بصحبة بدر السياب، حيث رغب والدي ان يعرفهما على بعضهما، وهما حاملا مشعل التجديد في الشعر الذي تشرئب اليه العيون وتصبو الى تحقيقه النفوس في كل مجالات حياتنا التي اخذت تتململ وتتوق الى الحركة وتحطم اصفاد الركود التي تغلنا وتتطلع الى كل ماهو جديد محاطاً بهالة نورانية الق ستغمر دياجير الحاضر وتسفر عن غد حلو مشرق يجيش ويمور بدماء التمرد والثورة على التخلف والسكون، وكانت نازك والسياب بصيص نور في النهضة الآخذة في الظهور والتجلي، فلا مراء ان تختلج الروح فرحاً لأشعارهما التي تجسد الطموح للتغيير والتبديل.

لاريب ان تحتل تلاوة الشعر مكانها اللازم في ذلك اللقاء الاول بين الشاعرين. وقد انشد السياب بعض قصائده التي صدرت فيما بعد في ديوانه الاول «ازهار ذابلة» وانشاد السياب للشعر يمسك بتلابيب المستمع ويفتن منه القلب والعقل، فيجد نفسه مشدوداً الى سماعه بقوة آسرة، ماخوذاً بما يصغي اليه على غير وعي منه. فالسياب يشحن كل كلمة ينطقها بعاطفة روحه المؤارة التي تتفجر في داخله ساعة مخاض القصيدة وولادتها كما يخيل للمستمع ان اعصاب يديه المشدودة والتقلصات والانفعالات في عضلات وجهه وصوته توحي الينا كلها انه يعيش التوتر الفكري والعاطفي الذي تخلقه القصيدة وهي في سبيلها لترى النور وتظهر الى الوجود، مما يخلع عليها جمالاً اضافياً لعله ليس منها ويفتقده القاريء ينفرد معها على صفحات الورق، فلا يشعر بتلك الدهشة والاعجاب اللذين تملكانه ثناء الاصغاء انشد مرة في اعداد القصائد التي قراها «عينان زرقاوان» وقد كانت موضع اعجاب جميع الحاضرين. وكيف لا والسياب يذوب امامنا «في عينين زرقاوين ينعس فيهما لون الغدير» وحين قرا والدي نصها لم يجدها بتلك الفتنة التي تراءت له لما انشدها السياب، ولا غرو في ذلك وآن مَن التلاوة لسحراً. فالسياب عندما يقرا القصيدة يظهر كل ماهو جميل وقوي فيها ويذوب الصوت الضعيف من الابيات في القوي منها ويحولها في الختام الى سمفونية منسجمة الانغام، لاوجود للابيات النافرة او الواهنة فيها.

كان ذلك اللقاء الاول بين نازك الملائكة والسياب، ومازالت رنة صوته ووجهه البادي الانفعال ويداه المتوترتان والمكان الذي جلس فيه في غرفة الضيوف في بيت الملائكة ماثلاً في ذهني. كان يقرا احياناً بعض القصائد التي لم تكتمل او التي بدأ في نظمها ثم اهملها ولم يكملها، وكانت اختي الكبرى وعمتي تدوّنان احياناً تلك الابيات والتي ظل بعضها غير مكتمل. وتسعفني الذاكرة ببعض من تلك الابيات التي استهل بها قصيدة حب لم تكتمل حظيت باعجاب المصغين اليها ويقول فيها:

ويلاه، حتى انت، هاك اذن فؤادي فاطعنيه
لكن جرحاً فيه سوف يصيح بالالم ادفنيه
اني احبك بالجراح يظل يصرخ فاسمعيه

ثمة ابيات لقصائد عدل عن مواصلة كتابتها، وقصائد في شكلها الاصلي مثل «الى حسناء القصر» و«الى حسناء الكوخ» كانت قد دونتها اختي، وبعضها بخطه، في دفتر استعاره احد الاصدقاء ولم يرجعه كما هي العادة السائدة لدى الكثيرين في عدم ارجاع مايستعيرونه من اشياء ومن المؤسف فقدان مثل ذلك الدفتر لان الدارس سيجد، فيه عوناً لمقارنة النصوص الاصلية مع المنشورة منها والتغيرات التي تعرضت لها وبعض الابيات التي لم تنشر لانها بقيت مشروع قصيدة ليس غير لم تحفل زيارتنا بتلاوة الشعر والمساجلات الادبية والمباريات الشعرية وحدها، بل كان شطر منها مكرساً لالوان من الموسيقى والاغاني وقد تعرفت على الموسيقى الكلاسيكية لاول مرة في دار الملائكة، وسمعت باسماء الموسيقاريين الكبار من امثال تشايكوفسكي وريمسكي كورساكوف. وكانت انغام «شهرزاد» و«السيمفونية السادسة» وغيرها تنساب في اجواء البيت وتملأ فيه جميع المنافذ. وماكنت استطيع باديء بدء ان استسيغ ذلك النمط من الموسيقى الذي لم تالفه اذناي وتبدو لي غريبة مستغلقة الفهم ولكني كنت اصغي اليها مضطرة وانتظر نهايتها والهو عنها احياناً بالتطلع الى نازك وهي تنصت اليها مستغرقة فيها، ذاهلة عن نفسها وعما حولها وقد امتزجت بها كل مشاعرها واحاسيسها، فهي اشبه بالعابد الذي يندمع في صلاته فينسيه نفسه وكل مايحيط به فيتوحد معها ويتجسد فيها الوجود باسراره وكانت احياناً تغلق عينيها لتستطيع حواسها ان تعب المزيد من تلك الالحان وتنغمس فيها. وما كان يجوز لاحد ان يتكلم اثناء ذلك لان في ذلك خرقاً لطقوس الاصغاء للموسيقى الكلاسيكية، ومن يفعل ذلك يشعر بانه اتى عملاً نابياً ينبو عنه الذوق السليم، علاوة على ذلك كانت تسدل الستائر ابان النهار او تجعل الانوار خافتة مساء لخلق جو يساعد على امتاع البصر والعقل بتلك الالحان. وكنت اعيد قراءة رواية «آلام فيرتر» قبل شهور خلت ولا ادري لماذا ذكرني احد مشاهدها بذلك الجو الذي كنا نعيشه مع الموسيقى في بعض الاحايين في اسرة الملائكة.

كانت نازك تحب الاغاني العراقية والعربية ايضاً وتجيد العزف على العود، وكانت معجبة باحدى اغاني عزيز علي واظنها اغنية «ياناس مصيبة مصيبتنا نسكت تكتلنا علّتنا. نحجي تفضحنا قضيتنا». وهي تحب الغناء، وتجيده بمصاحبة العزف على العود. فكانت تنحني بهدوء على العود، بوجه تعلوه مسحة من كآبة وسكينة وتعزف



■ نازك الملائكة

وتغني بعض الاغاني منسجمة معها مثل «انت حاتعرف انت، اني بحبك انت» و« ليالي الانس في فينا» بينما الجميع ينصتون لها وهم جلوس على الكرسي في الطارمة المرتفعة في دارهم التي تضم حديقة ذات اشجار مثمرة وزهور.

ومع ان نازك منطوية على نفسها، تؤثر الانزواء وغير ميّالة للظهور، قليلة الكلام والحديث، فلا تشارك فيهما الا بمقدار، بعيدة كل البعد عن التعالي والغرور، بل تبدو كاي فرد عادي من افراد الاسرة، لكنها رغم ذلك كانت تجتذب القلوب اليها وتتطلع الانظار صوبها وكان سكينتها الظاهرة غلالة رقيقة تشف عن اعماقها الزاخرة بالعواطف الجياشة والتاملات البعيدة الدلالة والفكر الثاقب والاسى الدفين. ولذلك يحس المرء خيالها ان لها ذاتيتها المتفردة الحساسة للغاية والمتوارية خلف شيء لايدرك كنهه ولعله قناع تلوذ به كما جاء في قصيدتها «كبرياء».

وتظل الحياة تخلقَ ـن وجهي قناعاً يفيض ريا
جامداً بارداً اصماً ويخفي بعض شيء سميته كبرياء

اقول ان المرء يحس ذلك فيها علماً بانها تحيا بين افراد اسرة على جانب كبير من المعرفة وروّاد بيتهم من المثقفين ايضاً، فامها شاعرة وابوها كاتب واخوها نزار واختها

احسان من المثقفين الذين جربوا حظهم في الكتابة كذلك، فهي لاتتالق وسط اناس عاديين، لهم نصيب قليل من الاطلاع والمعرفة بل على العكس تماماً. ولعل لروح الانسان اشاعات تنعكس على وجهه مهما كان جامدا باردا اصما، فتبوح بمكنون نفسه وتفشي اسرار طويته!

كانت نازك مدلّهة بحب الطبيعة، فهي تتاملها باجلال وانسجام معها وتحس فيها شيئاً علوياً رفيعاً يتجلى فيه جزء من عالم اسمى، لعله قدرة الله وجبروته وعظمته. زارت ذات مرة سرسنك في شمال العراق وافتتنت بها. قالت انها شعرت بالالوهية وهي تاكل تفاحة بين ربوع ذلك المكان، وربما يكون عشقها لليل وهيامها به بعضاً من حبها للطبيعة ففيه تتجلى الهيبة والجلال والشموخ الى جانب السكينة والدعة والانسجام، فتجد روح «عاشقة الليل» بلسماً للواعج قلبها وراحة لنفسها الحائرة وسلاما لعواطفها المختلجة.

لاتستطيع عيناها ان تمر مروراً عابرا حين تقعان على منظر من مناظر الطبيعة، فلا محيد ان ترنو اليها متاملة معجبة. لقد زارتنا ذات مرة بصحبة اسرتها الى الرستمية وقضت فيها نهار الجمعة. كان والدي ايامئذ يدرّس في مدرسة دار المعلمين الريفية كما كانت تدعى حينئذ وهي تعد المعلمين للمدارس الابتدائية وبها قسم داخلي لكل الطلبة، فهي تكاد تكون قائمة بذاتها. كانت الرستمية مزرعة نموذجية شبيهة بالزعفرانية. وكانت البساتين واشجار النخيل والحدائق المنسقة المحاطة بالآس المنتظم التقليم تحف بها، وقد تعرضت للغرق بمياه دجلة مرة، غير انها سرعان ماعادت تزدهي بجمالها وخضرتها واشجارها المثمرة واشجار الكالبتوس السامقة، وتعتبر الرستمية حينئذ بعيدة عن مركز بغداد نسبياً ولاتوجد سوى سيارة واحدة تقل مدرسي وموظفي مدرسة دار المعلمين الريفية حين كانت عائلتنا تقطن فيها وكنت آنئذ تلميذه في مدرستها الابتدائية المختلطة الوحيدة واسمها «الفلاح».

فوجئت نازك الملائكة بجمال الرستمية ورياضها وماكانت تتوقعها بمثل تلك الحدائق والبساتين والمناظر الطبيعية الغنية. وقد ملكت عليها نفسها واسرت حواسها وقالت عنها كانها قطعة من الجنة. حقا كانت للرستمية ملامحها المتميزة، فالسكينة الريفية تخيم على ارضها واشجارها وقاطنيها ويبدو ان كل شيء فيها يحيا في غفوة وهدأة عما يدور حوله - ولو ان شباب مدرستها كانوا يمثلون القطب المغاير لها فنفوسهم تعمر بالحماسة والتمرد والتوثب - وكان ذلك الجمال الساجي الذي يختال بصمت وجلال اينما وجهت ناظريك يأخذ بمجامع نفسي نازك وترتشف روحها منه ماستطاعت الى ذلك سبيلا قبل ان يدبر النهار وتحرم من التمتع بذلك الحسن والروعة. ولا اكاد اذكر شيئاً مما قالته في ذلك اليوم، رغم وفرة الاحاديث والتعليقات التي اتصل بعضها ببعض ورغم الغبطة والراحة التي كانت تساور جميع الحاضرين، ولعل الصمت الذي لزمته كان خير تعبير عن احساساتها «فالصمت في حرم الجمال جمال» كما يقول نزار القباني.

كانت تقرأ احيانا قصائدها التي نظمتها توا لي وحدي، واذكر مرة انها تلت قصيدة جديدة لم تطلع عليها احد بعد، وقالت انت اول شخص اطلع عليها في العالم. كانت تسرني عنايتها بي وكنت احب الشعر واحفظه بسرعة مما اوصى لها انني ساكون شاعرة في المستقبل وكنت اقرا لها ماحفظته من قصائد جديدة حين التقي بها، واذكر انني قرات لها مرةً قصيدة من ديوان «طفولة نهد» لنزار القباني ماكنت افقه دلالتها تماما، فتعجبت منكرة كيف يمكن في عمري ان احفظ مثل هذا الشعر وسالتني دون ان تبدو عليها اية علامة انزعاج، رغم انها كانت منزعجة في دخيلتها، من اعطاك اياها؟ فاخبرتها ان عمي مرتضى اختارها لي وكان هو الذي ينتقي لي القصائد التي احفظها. اكتفت بهزة خفيفة من راسها. وادركت بعدئذ ان بعض اشعار القباني وبلند الحيدري فيها خروج عما تعارف الناس عليه من تقاليد واعراف ومع ذلك كنت الاحظ الاعجاب الظاهرة او الخفي بها من قبل معارفنا. وفي الحقيقة والدي ولا عمي - الذي يعيش معنا - يؤمنان بوجود محرمات فكرية ولا يخطر لهما على بال ان يمنعا احداً منا ان يقرأ مايحلو له ولذلك تعطى لنا اي كتب او دواوين بابيات بها.

من نافلة القول ان نازك كانت واسعة الاطلاع مكثرة من المطالعة ولايقتصر اهتمامها على الالوان الادبية بل كانت تقرأ في مجلات المعرفة المتبادلة وقد سمعت منها لاول مرة باسم الفيلسوف الالماني شوبنهور وكان بين يديها كتاب له ابتاعته من المكتبة العصرية التي كانت تستورد احدث الكتب، وتتردد عليها نازك دوماً. غير ان الشعر يستحوذ على اهتمامها الاكبر دون ريب كانت معجبة خصوصا بالشابي ولاسيما ببعض خرائده مثل «صلوات في هيكل الحب» «ساعيش رغم الداء والاعداء...» وكنت احفظ تلك القصائد عن ظهر قلب. وحفظت الكثير من شعرها الذي كان

موضع اعجاب سامعيها مثل «نغمات مرتعشة»، «مر عام باشاعري»، وحظيت قصيدة «كبرياء» باهتمام خصوصي لدى الجميع. اما «الكوليرا» فلقيت الاعجاب لان بها خروجاً عن تصوير نازك لعالمها الداخلي الى تصوير معاناة الغير وباركوا لها تلك الالتفاتة الجديدة الى مشاكل الاخرين. وكان والدي ينعى عليها استلامها للكآبة والاحزان وانغلاقها على نفسها وقد اشار الى ذلك في مقالة نشرها في مجلة «العرفان» اللبنانية بمناسبة صدور ديوانها الاول «عاشقة الليل» عام ١٩٤٧.

ثمة ذكرى لاتفارق بالي كلما مررت بالثانوية المركزية للبنات التي تقع اليوم في شارع الجمهورية. انني لااكاد اصدق انها كانت دار المعلمات سابقاً وقد كانت نازك تدرس فيها اللغة العربية في السنوات المنصرمة. وكانت عمتي طالبة فيها وهي على غرار دار المعلمين الريفية تعد المعلمات للمدارس الابتدائية ومعظم طالباتها في قسمها الداخلي. ومنهن عمتي، لذلك كنا نتردد عليها في بعض الاحيان. وقد نظمت نازك فيها قصيدة مطلعها«ايه ياجنة الوجود - وربى السحر والخيال»، وتمّ تلحين القصيدة وغدت انشودة تترنم بها طالبات المدرسة وكنت اسمعها من عمتي، واليوم يخطر ببالي هذا البيت كلماصادف لي ومررت قرب المدرسة لاانكر سواه، لكن يغشاني الاستغراب من ان تكون هذه المدرسة والذي هي حقا دار المعلمات سابقا. فقد كنا نصل اليها عبر ازقة ملتوية تتراءى لي طويلة ولا اقدر ان اشق سبيلي اليها لو قيض لي ان امضي اليها بمفردي ولضللت في متاهاتها. كانت ذات باحة فسيحة وبناء واسع تختلف عما يحيطها من دور ضيقة صغيرة. وتختلف ايضا وجوه الطالبات وزيهن عن اللواتي اراهن اليوم على رصيف الشارع الواسع، فلم يرتدين آنئذ زيا موحدا ولايسرن بمجموعات كبيرة. واشرد بذهني لحظة الى ذلك الماضي المنصرم واردد مع الشاعر لا الدار داري ولا الخلان خلاني» وربما تلفني كآبة مضنية وتعتصر نفسي لتغير وتبدل كل ماكان حميما الي وامس تاريخا غابرا ليس الا. وكما يمر طيف امرىء راحل عزيز في ذاكرتك وتحوم معه سحابة من حزن عابر قد دثره الزمن كذلك تفعل الديار المتغيرة او المندرسة فعلها في نفس الانسان. عندما امر اليوم قرب دار المعلمات او شارع ابي قلام الذي كانت تقع فيه دار اسرة الملائكة او بيتنا في سبع قصور او مدرسة الكرادة الابتدائية الاولى في هويدي التي اكملت فيها الصف السادس الابتدائي او الرستمية مرتع الطفولة الحلوة فاني اتساءل اين هي؟ واظل انظر نظرات تائهة تحط على الاماكن هنا وهناك لعلها تتبين معالمها ولكن هيهات! وحتى عندما اكون بصحبة احد مايشير الي باصبعه ذلك هو شارع ابي قلام وتلك هي الرستمية فانني اطيل النظر بحيرة وعدم معرفة ولا تجدي الاشارة فتيلا واظل اجهل موقع تلك الاماكن التي طالما ترددت عليها وقضيت فيها ايام البراءة والبهجة بالحياة والتطلع الى آفاقها النائية المجهولة، غير ان صوتا خافتا يهمس لي: انها لعبة السنين! لقد مضت سراعاً وغيرت ماغيّرت ومحت مامحت وشيدت ماشيدت. وافيق من حيرتي ولا اكاد اصدق ماتراكم من اعوام على تلك الحقبة المنطوية واقر في نفسي، اجل فانا احمل على كتفي خمسين عاما بقضها وقضيضها! واتعجب في سري احقا انها مضت بتلك السرعة! وتنتصب امامي تلك اللقطة العابرة الخاطفة التي تراءت على شاشة التلفزيون لصورة نازك الملائكة مؤكدة ان نعم، لقد تصرمت، وعبثت يد الزمن بمن شاء لها ان تعبث وقست على من طاب لها ان تقسو وطمست اثر من طمست على اديم الارض. واقرأ بشيء من المرارة والحزن بالحقيقة القائمة. ولكن صوت الشعر يظل اعلى واثبت من الزمن، باعثاً الليونة والعذوبة في كل ماجعله الدهر جافاً يابساً صلبا ويتردد صدى قصائد نازك «نغمات مرتعشة» «كبرياء» «مر عام» «وادي العبيد» وينبض بها الفؤاد منشداً حالما محلقا في دنيا الخيال والفكر والامل، وتعود ملامح الماضي المشوشة وتنتظم ثانية الى جانب بعضها بعضا مشرقة حلوة كما كان شأنها في سالف الزمان.

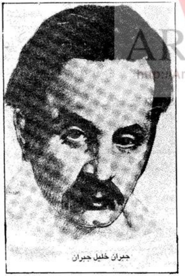
■ ■

نص ونقد

النص : المواكب

جبران خليل جبران

ـ ١ ـ


جبران خليل جبران

الخيرُ في الناس مصنوعٌ إذا جُبروا
والشرُّ في الناس لا يفنى وإن قبروا
واكثرُ الناس آلاتٌ تحركها
اصابع الدهر يوماً ثم تنكسرُ
فلا تقولنَّ هذا عالم علمٌ
ولا تقولنَّ ذاك السيد الوَقرُ
فافضل الناس قطعانٌ يسير بها
صوت الرعاة ومن لم يمشِ يندثرُ

**

ليس في الغابات راعٍ لا ولا فيها القطيعْ
فالشتا يمشي ولكن لا يُجاريهِ الربيعْ
خُلق الناس عبيداً للذي يأبى الخضوعْ
فإذا ما هبَّ يوماً سائراً سار الجميع

**

اعطني النايَ وغنِ فالغنا يرعى العقول
وانينُ الناي ابقى من مجيدٍ وذليلْ

- ٢

وما الحياةُ سوى نومٍ تراوده
احلامُ من بمرادِ النفس ياتمرُ
والسرُّ في النفس حزن النفس يسترهُ
فإن تولّى فبالافراحِ يستترُ
والسرُّ في العيش رغدُ العيشِ يحجبهُ
فإن أزيل تولى حجبه الكدر
فإن ترفعتَ عن رغدٍ وعن كدرٍ
جاورتَ ظلَّ الذي حارت به الفكرُ

**

ليس في الغابات حزنٌ لا ولا فيها الهمومْ
فإذا هبَّ نسيمٌ لم تجئ معهُ السمومْ
ليس حزن النفس إلّا ظلُّ وهمٍ لا يدومْ
وغيوم النفس تبدو من ثناياها النجومْ
اعطني النايَ وغنِّ فالغنا يمحو المحنْ
وانين الناي يبقى بعد ان يفنى الزمنْ

-٣

وقلَّ في الأرض مَن يرضى الحياة كما
تاتيه عفواً ولم يحكم به الضجر
لذاك قد حوَّلوا نهر الحياة إلى
اكواب وهمٍ إذا طافوا بها خدروا
فالناس إن شربوا سُرُّوا كأنهم
رهنُ الهوى وعلى التخدير قد فُطروا
فذا يُعربدُ إن صلَّى وذاك إذا
اثرى وذلك بالاحلام يختمرُ
فالأرض خمارةٌ والدهر صاحبها
وليس يرضى بها غير الالى سكروا
فإن رايت اخا صحوٍ فقلْ عجباً
هل استظلَّ بغيم ممطر قمرُ

**

ليس في الغابات سكرٌ من مُدامٍ او خيالْ
فالسواقي ليس فيها غير اكسير الغمامْ
إنما التخديرُ ثديٌ وحليبٌ للأنامْ
فإذا شاخوا وماتوا بلغوا سن الفطامْ

**

اعطني النايَ وغنِّ فالغنا خير الشرابْ
وانين الناي يبقى بعد أن تفنى الهضابْ

-٤-

والدين في الناس حقلٌ ليس يزرعهُ
غيرُ الالى لهُم في زرعهِ وطرُ
مِنْ آملٍ بنعيم الخلدِ مبتشرٍ
ومن جهول يخافُ النارَ تستعرُ
فالقومُ لولا عقاب البعثِ ما عبدوا
ربًّا ولولا الثوابُ المرتجى كفروا
كأنما الدينُ ضربٌ من متاجرهم
إن واظبوا ربحوا أو اهملوا خسروا

**

ليس في الغابات دينٌ لا ولا الكفر القبيحْ
فإذا البلبلُ غنّى لم يقلْ هذا الصحيحْ
إنَّ دين الناس ياتي مثل ظلٍّ ويروحْ
لم يقمْ في الأرض دينٌ بعد طه والمسيحْ

**

اعطني النايَ وغنَّ فالغنا خيرُ الصلاة
وانينُ الناي يبقى بعد أن تفنى الحياةْ

-٥-

والعدلُ في الأرض يُبكي الجنَّ لو سمعوا
بهِ ويستضحكُ الأموات لو نظروا
فالسجنُ والموتُ للجانين إن صغروا
والمجدُ والفخرُ والاثراء إن كبروا

فسارقُ الزهر مذموم ومحتقرٌ
وسارقُ الحق يُدعى الباسلُ الخطرُ
وقاتلُ الجسمِ مقتولٌ بفعلتهِ
وقاتلُ الروحِ لا تدري بهِ البشرُ

* *

ليس في الغابات عدلٌ لا ولا فيها العقابْ
فاذا الصفصاف القى ظله فوق الترابْ
لايقول السروُ هذي بدعةٌ ضد الكتابْ
انَّ عدلَ الناسِ ثلجٌ ان رأته الشمسُ ذابْ

* *

اعطني الناي وغنِ فالغنا عدلُ القلوبْ
وانين الناي يبقى بعد ان تُفنى الذنوبْ

-٦-

والحقُّ للعزم والارواح ان قويتْ
سادتْ وإن ضعفتْ حلت بها الغِيَرُ
ففي العرينة ريحٌ ليس يقربهُ
بنو الثعالب غابَ الأسدُ أم حضروا
وفي الزرازير جُبن وهي طائرة
وفي البزاةِ شموخٌ وهي تحتضر
والعزمُ في الروحِ حقٌ ليس ينكرهُ
عزمُ السواعد شاء الناس ام نكروا
فإن رايتَ ضعيفاً سائداً فعلى
قوم اذا ما رأوا اشباههم نفروا

* *

ليس في الغابات عزمٌ لا ولا فيها الضعيفْ
فإذا ما الأسدُ صاحتْ لم تقل هذا المخيفْ

لايقول السرو هذي . . . بدعة ضد الكتاب
ان عدل الناس ثلج . . . إن رأته الشمس ذابْ

اعطني النايَ وغنِ فالغنا عزمُ النفوسْ
وأنينُ النايِ يبقى بعد ان تفنى الشموسْ

* *

-٧-

والعلمُ في الناسَ سبلٌ بانَ اوّلها
اماَّ اواخرها فالدهرُ والقدرُ
وافضلُ العلمِ حلمٌ أن ظفرت بهِ
وسرتَ ما بين ابناء الكرى سخروا
فإن رايتَ اخا الأحلام منفرداً
عن قومهِ وهو منبوذٌ ومحتقرٌ
فهو النبيُّ وبُرد الغد يحجبهُ
عن أمةٍ برداءِ الأمس تأتزرُ
وهو الشديد وإن ابدى ملاينةً
وهو البعيدُ تدانى الناس ام هجروا

* *

ليس في الغابات علمٌ لا ولا فيها الجهولْ
فإذا الأغصانُ مالتْ لم تقلْ هذا الجليلْ
انَّ علمَ الناس طرّاً كضبابٍ في الحقولْ
فإذا الشمس اطلَّتْ من ورا الأفق يزولْ

* *

اعطني النايَ وغنِ فالغنا خير العلومْ
وانينُ النايِ يبقى بعد ان تطفى النجومْ

-٨-

والحرُّ في الأرض يبني من منازعهِ
سجناً لهُ وهو لا يدري فيؤتسرُ
فإن تحرَّر من ابناءِ بجدتهِ
يظلُّ عبداً لمن يهوى ويفتكرُ
فهو الأريب ولكن في تصلبهِ
حتى وللحق بُطلٌ بل هو البطرُ
وهو الطليقُ ولكن في تسرُّعهِ
حتى إلى أوجِ مجدٍ خالدٍ صغرُ

* *

ليس في الغابات حرٌّ   لا ولا العبد الذميم
إنما الأمجادُ سخفٌ   وفقاقيعٌ تعومْ
فاذا ما اللوز القى   زهره فوق الهشيم
لم يقلْ هذا حقيرٌ   وانا المولى الكريمْ

* *

اعطني الناي وغنِّ   فالغنا مجدٌ اثيلْ
وانينُ الناي يبقى   من زنيمٍ وجليلْ

واللطفُ في الناس اصداف وإن نعمتْ
أضلاعها لم تكن في جوفها الدررُ
فمن خبيثٍ له نفسان واحدةٌ
من العجين وأُخرى دونها الحجرُ
ومن خفيفٍ ومن مستانث خنثٍ
تكادُ تُدمي ثنايا ثوبهِ الابَرُ
واللطفُ للنذل درعٌ يستجيرُ بهِ
ان راعهُ وجلٌ او هالهُ الخطرُ
فـان لقيتَ قوياً ليناً فبهِ
لأعينٍ فقدتْ ابصارها البصرُ

* *

ليس في الغابِ لطيفٌ   لينهُ لينُ الجبانْ
فغصونُ البانِ تعلو   في جوارِ السنديانْ
وإذا الطاووسُ أعطي   حلةً كالأرجوانْ
فهو لا يدري احسُنٌ   فيهِ ام فيهِ افتتانْ

* *

اعطني النايَ وغنِّ   فالغنا لطفُ الوديعْ
وانينُ الناي ابقى   من ضعيفٍ وضليعْ

- ١٠ -

والظروفُ في الناس تموية وأبغضة
ظرفُ الألى في فنون آلاقتدا مهروا
من مُعجبٍ بأمورٍ هو يجهلها
وليس فيها له نفعٌ ولا ضررُ
ومن عتيٍّ يرى في نفسهِ ملكاً
في صوته نغمٌ في لفظها سُوَرُ
ومن شموخٍ غدت مرآتهُ فلكاً
وظلهُ قمراً يزهو ويزدهرُ

* *

ليس في الغابِ ظريف   ظرفهُ ضعف الضئيلْ
فالصبا وهيَ عليلٌ   * بها سقمُ العليلْ
إنّ بالأنهار طعماً   * طعم السلسبيلْ
وبها هولٌ وعزمٌ   يجرف الصلدَ الثقيلْ

اعطني النايَ وغنِّ   فالغنا ظرفُ الظريفْ
وانينُ الناي ابقى   من رقيقٍ وكثيفْ

- ١١ -

والحبُّ في الناس اشكالٌ واكثرها
كالعشب في الحقل لا زهرٌ ولا ثمرُ
واكثرُ الحبِّ مثلُ الراح ايسرهُ
يُرضي واكثرهُ للمدمنِ الخطرُ
والحبُّ ان قادتِ الأجسامُ موكبهُ
إلى فراش من الاغراض ينتحرُ
كانه ملكٌ في الاسر معتقلٌ
يابى الحياة واعوان له غدروا

* *

ليس في الغاب خليعٌ   يدَّعي نُبلَ الغرامْ
فاذا الثيران خارتْ   لم تقلْ هذا الهيامْ
انَّ حبَّ الناس داء   بين لحمٍ وعظامْ
فاذا ولّى شبابٌ   يختفي ذاك السقامْ

* *

اعطني النايَ وغنِّ   فالغنا حبٌّ صحيحْ
وانينُ الناي ابقى   من جميلٍ ومليحْ

-١٢-

فان لقيت محباً هائماً كلفاً
في جوعهِ شبعٌ في وِردهِ الصدرُ
والناسُ قالوا هوَ المجنونُ ماذا عسى
يبغي من الحبّ او يرجو فيصطبرُ
أفي هوى تلك يستدمي محاجره
وليس في تلك ما يحلو ويعتبرُ
فقلْ همُ البهمُ ماتوا قبل ما وُلدوا
أنّى دروا كنه من يحيي وما اختبروا

**

ليس في الغابات عذلٌ لا ولا فيها الرقيبْ
فاذا الغزلانُ جُنّتْ اذ ترى وجه المغيبْ
لا يقولُ النسرُ واهاً ان ذا شيٌ عجيبْ
انما العاقل يدعى عندنا الامر الغريبْ

**

أعطني الناي وغنّ فالغنا خير الجنون
وانين الناي يبقى من حصيف ورصين

-١٣-

وقل نسينا فِخارَ الفاتحين وما
ننسى المجانين حتى يغمر الغمرُ
قد كان في قلب ذي القرنين مجزرةٌ
وفي حشاشةِ قيسٍ هيكلٌ وقرُ
ففي انتصارات هذا غلبةٌ خفيتْ
وفي انكساراتِ هذا الفوزُ والظفرُ
والحبُ في الروح لا في الجسم نعرفهُ
كالخمر للوحي لا للسكر ينعصرُ

**

ليس في الغابات ذِكرٌ غير ذِكرِ العاشقينْ
فالألى سادوا ومادوا وطغوا بالعالمينْ
اصبحوا مثل حروفٌ في اسامي المجرمينْ
فالهوى الفضّاح يدعى عندنا الفتح المبينْ

**

اعطني الناي وغنّ وانس ظلم الأقوياء
إنما الزنبق كاسٌ للندى لا للدماء

-١٤-

وما السعادة في الدنيا سوى شبحٍ
يرُجى فإن صارَ جسماً ملهُ البشرُ
كالنهر يركض نحو السهل مكتدحاً
حتى إذا جاءهُ يبطي ويعتكرُ
لم يسعد الناسُ إلّا في تشوُّقهمْ
إلى المنيع فإن صاروا بهِ فتروا
فإن لقيتَ سعيداً وهو منصرفٌ
عن المنيع فقل في خُلقهِ العبرُ

**

ليس في الغابِ رجاء لا ولا فيهِ الملل
كيف يرجو الغاب جزأ وعلى الكل حصل
وبما السعي بغاب أملاً وهو الأمل
إنما العيش رجاء أحدى هاتيك العِلل

**

اعطني النايَ وغنّ فالغنا نارٌ ونوز
وانينُ الناي شوقٌ لا يدانيهِ الفتوز

-١٥-

وغايةُ الروح طيُّ الروح قد خفيتْ
فلا المظاهرُ تبديها ولا الصوَرُ
فذا يقول الأرواح إن بلغتْ
حدَّ الكمال تلاشت وانقضى الخبرُ
كانما هي اثمار اذا نضجت
ومرت الريح يوماً عافها الشجر
وذا يقول هي الأجسام إن هجعتْ
لم يبقَ في الروح تهويمٌ ولا سمرُ

كـأنمـا هـي ظـلٌّ في الـغـديـر إذا
تـعـكـر المـألـوف وأمّحـى الأثـرُ
ضلَّ الجميع فـلا الذرَّاتُ في جسدٍ
تُثـوى ولا هي في الأرواح تحتضرُ
فمـا طـوتْ شمـالٌ اذيـال عـاقلـة
إلّا ومـرَّ بـهـا الشرقـي فتنتشرُ

**

لم اجـدْ في الغـابِ فـرقـاً بـين نفس وجسـدْ
فـالـهـوا مـاء تـهـادى والنـدى مـاء ركـدْ
والشذا زهـرٌ تمـادى والثـرى زهـرٌ جمـدْ
وظـلالُ الحـورِ حـورٌ ظـنَّ ليـلاً فـرقـدْ

**

اعطنـي النـايَ وغـنِّ فـالـغـنـا جسم وروخ
وانـينُ النـاي ابقـى مـن غبـوق وصبـوخ

-١٦-

والجسمُ للـروح رحمٌ تستكنُّ بـهِ
حتـى البلـوغِ فتستعلي وينـغمـرُ
فهي الجنينُ وما يومُ الحمام سوى
عهـدِ المخـاض فـلا سقطٌ ولا عسرُ
لكن في النـاسِ اشبـاحـاً يـلازمهـا
عقمُ القسيِّ التي مـا شدُّهـا وتـرُ
فهي الـدخيلـة والأرواح مـا وُلـدت
من القفيـل ولم يحبل بهـا المدرُ
وكم عَلَى الأرض من نبتٍ بلا أرجٍ
وكم عـلا الأفقَ غيمٌ ما بـهِ مطرُ

**

ليس في الـغـابِ عقيـمٌ لا ولا فيـهـا الـدخيـل
إنَّ في التمـر نـواةً حفظت سر النخيـل
وبقـرص الشـهـد رمـزٌ عـن فقـير وحقـول
إنمـا العـاقـرُ لفظ صيغ من معنى الخمول

**

اعطنـي النـايَ وغـنِّ فـالـغـنـا جسمٌ يسيـلْ
وانـينُ النـاي ابقـى مـن مسوخ ونـغـولْ

-١٧-

والمـوتُ في الأرض خـاتمـةٌ
ولـلأثيـريِّ فـهـو البـدء والظفرُ
فمن يعـانـق في احـلامـهِ سحـراً
يبقى ومن نـامَ كـل الليل يندثرُ
ومـن يـلازم تـربـاً حـال يقظتـه
يعـانق التربَ حتى تخمد الزهرُ
فالموتُ كـالبحر، مَنْ خفَّت عناصره
يجتـازه، واخـو الأثقـال ينحـدرُ

**

ليس في الغـابـاتِ مـوتٌ لا ولا فيـهـا القبـور
فـإذا نيسـان ولّى لـم يمتْ معـهُ السرور
إنَّ هـولَ المـوت وهـمٌ ينثنـي طـيَّ الصـدور
فـالـذي عـاش ربيـعـاً كـالـذي عـاش الـدهـور

**

اعطنـي النـايَ وغـنِّ فـالـغنـا سرُّ الخلـود
وانـينُ النـاي يبقـى بعـد ان يفنى الوجـود

-١٨-

اعطنـي النـايَ وغـنِ وآنس مـا قلـتُ وقلتـا
إنمـا النطـقُ هبـاء فـأفـدنـي مـا فـعلتـا
هل تخذتَ الغابَ مثلي منـزلاً دون القصـور
فتتبـعـتِ السـواقـي وتسلقـتَ الصخـور
هـل تحممـتَ بـعطـر وتنشفـتَ بنـورْ
وشربـتَ الفجـر خمـراً في كـؤوس مـن اثـيرْ
هل جلست العصر مثلي بـين جفنـات العنـبْ
والـعنـاقيـد تـدلـتْ كـثريـات الـذهـبْ

فـهـي للصـادي عيـونٌ ولمـن جـاع الطـعـامْ
وهي شهدٌ وهي عطـرٌ ولمـن شـاء المـدام
هل فرشتَ العشب ليـلاً وتلحفتَ الفضـا
زاهـداً في مـا سيـأتـي نـاسياً مـا قـد مضى
وسكـوت الليـل بحـرٌ مـوجـةٌ في مسمـعـك
وبصـدر الليـل قلـبٌ خـافـقٌ في مضجـعـك
اعطنـي النـاي وغـنِ وأنسَ داء ودواء
إنمـا النـاس سطـورٌ كتبـت لكـن بمـاء
ليت شعـري اي نفـعٍ في اجتمـاع وزحـامْ

-١٩-

وجـدالٍ وضجيـجٌ واحتجـاجٍ وخصـامْ
كلـهـا انفـاق خُلـدٍ وخيـوط الـعنكبـوتْ
فـالـذي يحيـا بـعجـزٍ فـهـو في بطءٍ يمـوتْ

* *

العيشُ في الغاب والأيام لو نُظمت
في قبضتي لغدت في الغابِ تنتثرُ
لكن هـو الدهـرُ في نفسي لـه اربٌ
فكلمـا رمـتُ غـابـاً قـامَ يـعتـذرُ
وللتقـاويـر سبـلٌ لا تـغـيـرهـا
والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

النقد

مواكب جبران : نص وتحليل

د . عناد غزوان

-١-

تبدأ انفاس جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) الأدبية ذات الروح الشعري «بموسيقاه - ١٩٠٥» نبعاً صافياً من ينابيع عاطفته الهادئة. ووجدانه الهامس. حيث يطل على قرائه بلغة شاعرية حارة؛ هي انعكاس للطبيعة الرحيبة التي تغنى بها جبران وعاش فيها ولها. فتظهر «عرائس مروجه - ١٩٠٦» و «الأرواح المتمردة - ١٩٠٨» مثالاً أدبياً في فن الأقصوصة العربية الحديثة بالزمان ويتحد الماضي والحاضر وتشف الأشياء حتى تتخلص أثقالها واشكالها ويكتنفها فرط اللطائف المترجرجة بعض غموض من غموض.. فيها ثورة اصلاحية تنطلق من رومانتيكية جبرانية في تمردها على الظلم وآثام الانانية، وفي عناقها للبائسين من بني البشر، لا تخلو من امتداد افلاطوني - صوفي يذوب في ابتهالات الحب والجمال والخلود، صامداً بوجه العدمية والفناء حيث يصير الألم الجبراني ينبوع غبطة ومصدر خير، ووحي دعوته الصارخة الصريحة الى الحرية المطلقة البعيدة عن الزيف والنفاق، من اجل قهر العذاب ووأد الاضطهاد وقبر الاستبداد وقتل البؤس وانقشاع ضباب الجور. فلا بد لرماد الحرية ان يثار لناره في يوم من الايام.

جبران الرومانتيكي، وطني النزعة، عربي الانتماء الى أرضه التي عشقت وتعشق الحرية، إنساني التطلع والطموح بغنائيته الرومانتيكية المتاججة شعوراً حميماً ووجداناً صميماً وفكراً سليماً.

فبعد ان يجرّب فن الأقصوصة. تظهر «الاجنحة المتكسرة - ١٩١٢» مثالاً ادبياً لفن القصة فيدون بادواته الفكرية والشعرية نفسها اعترافاته العاطفية. فيعقبها «بدمعة وابتسامة - ١٩١٤» التي تضم ما بين ست وخمسين وستين قصيدة نثر هي في الحقيقة «نثر شعري»، او «شعر نثري» يربط بينها بعدان او مضمونان هي: المضمون الافلاطوني - الصوفي والمضمون الإنساني - الاصلاحي او المضمون الانساني - الاجتماعي . وهما مضمونان عشقهما جبران وعاش لهما رومانتيكياً ورمزياً وواقعياً اصلاحياً.

مدافعاً عن البائيسن، زائراً عن المعذبين، ناقماً على الياس والقنوط في حياة مجتمعة من خلال روح شعرية هي ربيبة الصورة بمعناها الفني ووليدها المشروع منذ نشاة الشعر الأولى الى صيرورته الخالية وحتى: ديمومته المستقبلية. وقل مثل ذلك عن «عواصفه ـ ١٩٢٠»، التي تمثل حواراً فكرياً حيناً او فن المقالة الادبية حيناً آخر، ولغة النشيد المهموس، الغنائي الاوربي حيناً ثالثاً.

وكتب جبران باللغة الانكليزية: المجنون، واليسوع ابن الانسان، والنبي، وآلهة الأرض، ورمل وزبد، وحديقة النبي، والتائه، والسابق ومقالات ورسائل وقصائد متفرقة ظهرت في مجموعته الكاملة.

ـ٢ـ

إن قصيدة (المواكب) التي ظهرت في عام ١٩١٩ أو في عام ١٩١٨ ـ كما يرى ذلك ميخائيل نعيمة وغيره ـ هي المطولة الوحيدة في أدب جبران. يقول نعيمة «اتيت جبران هذه المرة وذلك في أواسط آيار ١٩١٨ وللحال فهمت من شدة إلحاحه عليّ بإبراز قصيدة جديدة ان عنده شيئاً جديداً يقراه لي. ولم يخب ظني.. هذه ستعجبك.. هي قصيدة ذات صوتين. او لا ترى ان تعداد الأصوات يزيد في وقع القصيدة». [1]

تقع «المواكب» في ثلاثة ومئتي بيت من الشعر (٢٠٣) كما ظهرت في الطبعة الثانية من المقتطف (المجلد ٥٥) ١٩١٩ وفي المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، التي قدّم لها واشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة، دار بيروت، دار صادر، ١٩١٩ ج/١ (من ص ٣٤٣ ـ ٣٥٤) في حين براها ـ أي المواكب ـ الدكتور انطون غطاس كرم في كتابه (محاضرات في جبران خليل جبران) معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٤، ص ١٢١) مؤلفة من ثلاثين ومئتي بيت (٢٣٠)، ولا أدري الى أي اساس استند او على اي مرجع اعتمد في الوصول الى هذا الرقم، بإضافة سبعة وعشرين بيتاً الى أبيات القصيدة لم يشر الباحث الفاضل الى وجودها او الموضوعات التي ناقشتها وتحدثت عنها. قد يكون الرقم الأصلي لعدد أبيات القصيدة (٢٠٣) قد تحول بفعل الخطأ الطباعي الى (٢٣٠). بيد ان المؤلف الكريم الدكتور انطون غطاس. كرم لم يشر الى مثل هذا السهو الطباعي في حاشية ص ١٢١ او في أي مكان آخر من كتابه.

المواكب قصيدة ذات حوار فلسفي ذي صوتين صوت الشيخ المجرب، الحكيم، الذي يمثل الحكمة الناضجة المستمدة من تجربة السنين والحياة وقد اتخذ البحر (البسيط) نغماً له، وصوت الشاب الذي يرمز الى الطبيعة بعفويتها وقد اتخذ (مجزوء الرمل)، نغماً له. ولعل اختيار جبران بحرين مختلفين في مواكبه قد يكون اوقع تعبيراً عن اتجاهين مختلفين للحياة: «الحياة المعقدة في ظل الحضارة المادية وقيمها الزائفة والحياة الأصلية الحقيقية بين احضان الطبيعة حيث المساواة والمحبة والبعد عن زخرف الحياة ونفاقها المصطنع». [2] يبقى هذا الراي اجتهاداً فردياً محضاً نظراً لان الأوزان الشعرية، على اختلاف عدد تفعيلاتها ومجزوءاتها، هي ضرب من الموسيقى الشعرية التي لابد من وجودها في كل قصيدة بغض النظر عن كونها مختصة بمضمون معين او غرض شعري خاص. علماً ان بعض الباحثين يربط بين اختيار الشاعر بحر قصيدته ومضمونه او غرضه الشعري وهو اعتقاد مازال قريباً من كونه رأياً نظرياً لا يستند الى دليل علمي دقيق قائم على تحليل النصوص الشعرية المختلفة على وفق أوزانها وأغراضها وكنت قد شرعت بمحاولة علمية متواضعة في بحثي (قراءة عصرية في أدب الذئب عند العرب، المنشور في مجلة المورد/ العدد الأول/ المجلد الثامن/ ١٩٧٩، ص ٨١ ـ ١٠٣) للاهتداء الى اثبات العلاقة الوثيقة ـ ان وجدت ـ بين الغرض الشعري والبحر الشعري. فتوصلت بعد التحليل النصي لأمثلة من الشعر العربي قبل الاسلامي في وصف الذئب وموازنتها بمثيلاتها من الشعر العربي في عصر صدر الاسلام فالأموي فالعباسي، الى ان ثمة علاقة بين اختيار الشاعر العربي قبل الاسلام (البحر الطويل) بوصفه اداء موسيقياً ووصف الذئب بوصفه غرضاً شعرياً في القصيدة العربية. إن هذا الدليل المستنبط لا يمكن ان يكون قاعدة أدبية مطّردة في الجمع بين الأداء المعنوي (المضمون) والأداء الموسيقي (حرية اختيار البحر العروضي المناسب) وان كان مكان بحثي هذا قد حقق جانباً من جوانب هذه الظاهرة ولكنه غير قابل للتعميم في مثل هذا المجال العلمي.

فالمواكب، اذن، تتكون من صوتين، ثم يلي كل حوار بين هذين الصوتين: الحكمة والطبيعة، نغم الناي الذي يبدو (قراراً) أو (نداءً) يحث الناس ويدعوهم الى الغاب ـ الطبيعة. وقد اختلف الدارسون والنقاد ومتذوقو المواكب في تعليل وتفسير هذا النداء او القرار (نغم الناي) الذي صاحب القصيدة كلها وجسّد ما هية حوارها الفلسفي

وبنية تعدد أصواتها. فهو «البساطة المطلقة التي لا حدود لها. ان الغاب فوق الفلسفة ولولا الغاب والناي لكانت الحياة جزيرة مقفرة. فالغاب رمز للطبيعة، ورمز للخروج على التقاليد والشرائع.. فالحضارة في رأيه – أي في رأي جبران – مظهر من مظاهر الطبيعة» [٣] في حين يرىٰ باحث آخر ان المتناقضات التي صوّرها الشاعر» ليست غير انعكاس لحوار وجداني خالص، وثمرة النزاع الداخلي القائم بين مختلف مظاهر الوجود المتباينة. وقد رد الشاعر هذه المتناقضات والمباينات الى مبدأ وحدة الوجود...

والناي قد يرمز الى مبدأ التجاذب بين الاكوان أو الى نظام الأبدية الدائمة او يمثل الحياة، الحياة بكليتها.» [٤] أما ميخائيل نعيمة فيرى أن في القصيدة تيارين «يجريان في اتجاهين متعاكسين. وليس من صلة بينهما إلا التي يقيمها خيال الشاعر في وجدان القاريء... والتياران يبدوان كما لو كانا حواراً بين شخصين، ولكنهما ليسا كذلك: بل جل ما في الأمر أن الأول يمثل الحياة بظاهرها القبيح وباطنها الجميل. والثاني يمثلها وحدة روحية لا باطن لها ولا ظاهر. الأول يتبرم بما في الحياة البشرية دون رياء، وضعف، وذل وقلق ونضال دائم ما بين الخير والشر. والثاني يمجّد الحياة في الغاب – حياة الفطرة والسليقة – حيث لا خير ولا شر، بل استسلام الى المشيئة العاقلة المدبرة التي تتسامىٰ فوق الشر والخير... إن الناي هو رمز الوحدة والخلود.» [٥]

إن بناء القصيدة العام مشيد على نظرة صوفية لجبران. مؤداها «ان الوجود مظهر وجوهر، وان مظهره مشوب بلغط الإزدواجية والمتناقضات المتصارعة، حتى اضطربت الحياة وترجرج ميزان القيم الخلقية. وان في جوهره الذي هو الناموس الكلي العادل قد امّحت الإزدواجية وفنيت جميع المتناقضات، وارتد التباين والصراع الى سكينة الوحدة المنسجمة... إن جبران أراد في المواكب ان يهدم الثنائية، ويزيل الفوارق والفواصل، ليردها جميعاً الى الوحدة الكونية التي يمثلها الغاب، وحدة السعادة المنشودة، وان الناي هو العنصر المحول» [٦] اي ان «الغاب» بوصفها رمزاً رومانتيكياً عند جبران وعند غيره من الرومانتيكيين المهجريين «ثورة على ما حدث في المدينة من تشويش وغش وخداع... فجبران يمنح الغاب قواماً فلسفياً مثالياً... ولكنه عاد فأعلن في آخر مواكبه يأسه من تحقق هذا القوام الفلسفي المثالي:

العيش في الغاب والأيام لو نُظمت   في قبضتي لغدت في الغاب تنتثر
لكن هو الدهر في نفس له أربٌ   فكلما رمت غاباً قام يعتذر
وللتقادير سبلٌ لا تغيرها   والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

وهذه الابيات وهي أصدق ما جاء في المواكب تدل على بعد المسافة بين الواقع والخيال وتنتهي بإعلان العجز الإنساني والايمان بالجبر وهي رمز انخفاض شديد.» [٧] علماً ان (الجبرية) تدعو الى التوكل المطلق على الله، لأن الإنسان مسّير بالإرادة الالهية. وليس حراً في خلق افعاله واختيار مصيره.

ويرى أنطون غطاس كرم أن «المواكب» أشبه بامتداد شعري بالبذور الفكرية التي عبّر عنها جبران في آثاره الأدبية الأخرى مرتكزاً على القيم الخلقية والاجتماعية من جانب وعلى المفهوم الصوفي العام من جانب آخر، ويرى أن «الناي اتخذ قراراً ولازمة موسيقية، يقع في خاتمة كل نشيد، بعد ان يكون الحوار ما بين الصوتين قد بلغ اقصاه، وشارف على انتهائه. واذاً فهو القرار الصوتي والفكري، وهو النغم الذي تفنى فيه المتناقضات». [٨] ويرى باحث آخر أن دعوة جبران للعزف على الناي في ختام كل قطعة شعرية، قد تكون رمزاً «الى الترفع عن المطالب الدنيوية الدنيئة وتعشق المثل والقيم السامية.» [٩] وقد تبدو الغاب في هذه المواكب الطبيعة باسرها وهي عندئذ تصير رمز التمرد وعلى العادات والشرائع أو هي التمرد على كل قيد. وقد تكون تنفيساً ايقاعياً عن رغبة جبران في ارتداد الإنسان الى جوهره، الى فطرته المحبة الخيّرة فهي تعبير عن الرغبة في عودة الإنسان الى براءته الأولى، الى طينته الفطرية السليمة من زيف الانحراف. لقد شاء جبران إن يكشّح عن وجه الانسانية مصطنعات المدنية التي تخفي حقيقة ما طبُع عليه جوهر هذه الأنسانية. فجاء «الناي» يردد صداه في كل لازمة، كانه الأنين المتردد في وجدان جبران دعوة للخلاص، ونشداناً لروح الطفل في الانسانية العجوز.» [١٠].

– ٣ –

ومهما يكن من أمر هذه الاجتهادات والآراء الفردية، فان «الغاب» تبقىٰ في المواكب رمزاً لمثالية جبران وتأملاته الفكرية في الحياة والكون والوجود والإنسان، وهو الكاتب والأديب العربي الذي عرف بتمرده على العادات والتقاليد القديمة. فكان أسلوبه الرومانتيكي – الرمزي استجابة طبيعية لتمرده الاجتماعي وثورته الفكرية الأدبية؛ تلك

الاستجابة الانسانية التي كثف فيها جبران عواطفه ومشارعره المنتزعة من أعماق قلبه الحساس، المتوهج بالألم والحرمان والغربة والنقمة في بعض الأحيان. فكانت «مواكبه» دعوة صريحة للإنسان الحديث الى عالم الجمال المطلق والخير المطلق؟ وهما مثالان افلاطونيان ـ صوفيان الى مدى بعيد. ولكن هذين المثالين لا يخلوان من تصوير واقعي لأبناء الحياة في همومهم الآنية التعسة فضلاً عن تصويرهما للكمال الإنساني مبدأ مثالية جبران في هذه المواكب التي صورته إنساناً وشاعراً وفناناً يرسم» بدم القلب ويكتب بعصير الروح ليغني بأفراح الانسانية ويبكي بأوجاعها... ولا غرابة فجبران أول أديب عربي في العصر الجديث جهر بايمانه المطلق بوجدانية الوجود، فهو دائماً يرىٰ صورته في كل الصور ويسمع صوته في كل الأصوات.» [١١] .

اذا كانت القصيدة، أي قصيدة، هي أداء فني بالألفاظ، وان الشعر فن وليس رسالة اجتماعية، كما قيل، فإن مواكب جبران قصيدة رومانتيكية رائعة استطاعت ان تحول الجدل الفلسفي او الفكر الفلسفي في ماهية الوجود والإنسان الى لغة شعرية ذات شكل ذاتي نبيل في مُثُله وقيمه الاجتماعية فضلاً عن دلالته الفنية الخالصة والنقية في هذا الميدان. فهي واحدة من القصائد ذات الوحدة اللفظية المغلقة على ذاتها. ومن هنا جاءت مكتظة بالرمز والايحاء الذاتيين اللذين يعبران عن فكر جبران ومدى فهمه للإنسانية في اطاريها: المادي والمعنوي او اذا شئنا في بعديها: الواقعي ـ الطبيعي والمثالي ـ الميتافيزيقي. فهو «شرقي عربي». كما قال فيه مارون عبود، [١٢] «لم يكتب ليمغرب الشرق بل كتب ليمشرق الغرب ويكون له رسولاً... والشخص الفذ هو الذي يحتفظ بلونه لأنه غنى عن الالوان التي يكسبها من محيط غريب» ومن هنا تبدو في المواكب جبرانية في لونها الشعري القائم على تعدد أصواتها الحوارية وجدلية طباقها او ثنائياتها البنيوية ومعادلها الموضوعي والرمزي كما سيتجلى ذلك من خلال تحليل لوحاتها الفنية والفكرية ـفلا غرابة إذا ما عدّت مطولة شعرية رائدة في أدبنا العربي الحديث، نسج على منوالها بعض شعراء العربية المحدثين كفوزي معلوف في (بساط الريح) وشفيق معلوف (في عبقر) وعلي محمود طه المهندس في (أشباح وأرواح) وان ظن بعض الباحثين أنها متأثرة بالأدب الغربي قالباً وموضوعاً [١٣] اعتقاداً من هذا البعض بان الأدب العربي لا يعرف في تاريخه الطويل مثل هذه المطولات التي تناقش شؤون الحياة ومتناقضاتها، وهو اعتقاد يفتقر الى الدقة العلمية والنظرة التحليلية الدقيقة لواقع الشعر العربي ذي التاريخ الفني العريق، فالتائية الكبرى لأبن الفارض (٥٧٧ هـ/ ١١٨١م ـ ٦٣٢ هـ/ ١٢٣٥م) المعروفة ـ بنظم السلوك ـ التي بلغت ستين وسبعمئة بيت من الشعر (٧٦٠)، واحدة من المطولات الشعرية العربية القديمة التي ناقشت شؤون الحياة بروح صوفية ـ فلسفية، فضلاً عن تأمليات المعرّي (٣٦٣ هـ/ ٩٧٣م ـ ٤٤٩ هـ/ ١٠٥٧م) وكونياته وفلسفياته التي سبقتها في هذا الميدان .

ـ٤ـ

اذا كانت القصيدة في تعبيرها المجرد الذي قد يقترب من كونه ضرباً من الطلاسم والالغاز، فإنها حينئذ تبتعد عن واقعها التصويري الحسي، ذلك الواقع الذي تمثله الصور المحسوسة: الظاهرة وغير الظاهرة التي تحتشد في هذه القصيدة او تلك، علماً ان ديمومة الصورة الشعرية وقدرتها على الحركة تعتمد الإبداع والجرأة في التعبير من خلال موهبة الشاعر في بناء تراكيبه الفنية على وفق ما تخلقه افكار القصيدة من مجاز وتشبيه واستعارة وحقيقة، نظراً لأن نقل العاطفة او الإحساس بها الى القارىء هو مقياس الابداع الشعري. ومن هنا عدّت الصورة الشعرية رسماً قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة وان فقدت ارتباطها المنطقي في بعض الأحيان.

فإن قوة الحدس والإثارة والاستجابة المصاحبة للقصيدة هي التي تثير في عقل ووجدان القارىء كل تداع وارتباط تخلقه أفكار القصيدة، كما تصورها ألفاظها الفنية، فلا غرابة اذا ما مال الشاعر الى ابتداع الشخوص والأصوات المتحركة والمتحاورة في قصيدته من باب التجريد الفني وليس التجريد الغامض النازع الى ضياع وحدة المضمون وتشويه ملامح فكرته الأصلية. ويتجلى عنصر «التجريد الفني» او «الرمز الشعري» في مواكب جبران. فالمواكب قصيدة طويلة مؤلفة من مقاطع مختلفة تبحث في موضوعات فلسفية وفكرية وصوفية ومثالية مختلفة. جعل الشاعر بحث تلك الموضوعات حواراً بين صوتين يتحدثان عن واقع الحياة، كما هو على حقيقته في الأرض بكل ما يحمل من تناقضات وأبعاد ايجابية وسلبية وهما صوتا الحياة والواقعية المقيدة بالعادات والتقليد، والطبيعة الحرة المطلقة المتمردة على كل قيد، المتطلعة الى عالم الصفاء والنقاء الانسانيين بدلالتها الطبيعية المطلقة. وقد ظن بعض الباحثين ان الصوت الأول يرمز الى الانسان المجرب، الى الشيخ او الفيلسوف المختمر خبرة. محاولاً تفسير ظواهر

الحياة، كما يراها من خلال تجربته الطويلة. واعظاً الاخرين الى حقيقة هذا الوجود، إنه انسان المدينة في حين يمثل الصوت الثاني فتىً في عنفوان الشباب يمثل الطبيعة في الغاب، يرافق صوته الحان الناي. تحث الناس وتدعوهم الى البقاء معه في الغاب «حيث لا حكمة ولا فلسفة، بل البساطة المطلقة بعينها لا تحجزها حدود ولا تحدّها شرائع...» وهنا في المواكب يظهر تمرد جبران فهو ينزع فيها الى حل في شواغر الحياة وعواطفها من مسائل الحسنات والسيئات. ثم بعد ان يشبع من تحليلها بلسان الشيخ يتمرد عليها بلسان فتى الغاب الذي يكره كل ما في الحياة من تعقد وينكره. فهو ينكر العدل. إلا عدل الغاب - وينبذ الشريعة إلا شريعة الغاب. ويأبى الحب إلا الحب المطلق في الغاب. وكاني بجبران يرمي في مواكبه الى تأليه الغاب... اما الغاب التي يقصدها الشاعر في قصيدته فليست غاباً بمعناها الضيق بل هي الطبيعة باسرها هي التمرد على العادات والشرائع هي التمرد على كل قيد». (١٤) في حين يرى ميخائيل نعيمة ان جبران في مواكبه لجا الى فكره قبل قلبه وانبرى يسوق لنا خواطر فلسفية في اهم شؤون الحياة البشرية كالخير والشر والدين والحق والعدل وغيرها. ويعتقد ان صوتي الشيخ والشاب «ليسا سوى صدى النزاع الداخلي في نفس جبران ما بين ايمانه بفطرة الانسان الالهية وبين ما كان يبصره في حياة الناس من بشاعة ووجع وتشويش... وهو جد ولوع بالنفخ بالناي الذي يتخذ من انغامه رمزاً للخلود لذلك لا ينفك يطلبه في آخر كل نشيد من اناشيده» (١٥).

تتالف المواكب من ثمانية عشر مقطعاً او نشيداً. كل مقطع او نشيد منها يعد لوحة فنية بما تحمله من حوار فكري وجدل فلسفي، انها قصيدة طويلة متعددة الاصوات؛ يستند كل مقطع او نشيد منها الى ثلاثة اركان تجريدية: الصوت الاول، سواء اكان شيخاً حكيماً مجرباً ام تياراً يمثل جانباً من صدى النزاع الداخلي في ذات الشاعر، والصوت الثاني الذي يمثل الطبيعة على لسان فتى الغاب الهائم بها بوعيه ولا وعيه، واخيراً القرار او النداء الذي يعتمد الناي والغناء وانين الناي رموزاً لخلود الانسان.

فكل نشيد او مقطع او لوحة ،إذن ، يتركب من ثلاثة ابعاد فنية: الصوت الاول والصوت الثاني والقرار - النداء. وهي ابعاد منتزعة من طبيعة وجدان جبران الرومانتيكية وهي طبيعة الشعراء الرومانتيكيين عامة الذين يسعون الى تفجير طبيعة الفكرة الشعرية، كما يقال ، اي انهم يهتمون كجبران مثلاً بتجسيد قوة الشعور الكامن وراء تلك الفكرة التي تظهر بانماط مختلفة من الصور الشعرية. وهي صور كما تبدو عند بعض شعراء هذا الاتجاه قريبة من الروح الفلسفية والتاملات الفكرية المؤطرة بالرمز والكناية او إذا شئنا القول إنها ذات لغة انفعالية لا تنفصل عن التاملات الفلسفية للشاعر الرومانتيكي؛ اي ان الشعور الحسي في القصيدة الرومانتيكية قد يمتزج ويتفاعل بمهارة فائقة ووجدان مرهف بالبعد الفكري حيث تولد الصورة الشعرية الفلسفية في بعديها: الحسي والفكري. ومن هنا تصح مقولة ارسطو طاليس (إن الشعر هو ليس الفن الاكثر تكثيفاً حسب، بل هو الفن الاكثر فلسفة).

لذا فان مواكب جبران بوصفها مطولة رومانتيكية في الشعر العربي الحديث ذات قدرة فائقة في حريتها المطلقة في رسم صورها وتكثيفها وخروجها عن المالوف التقليدي في التعبير عن فكرتها او مضمونها المطلق. لذا نرى جبران قد التزم بعدد معين من الابيات لكل صوت او بعد فني في كل مقطع او نشيد او لوحة في مواكبه. فقد حدد الصوت الاول باربعة ابيات والصوت الثاني باربعة ابيات ايضاً وخص القرار- النداء ببيتين فقط. ويظهر هذا الالتزام العددي واضحا في احد عشر مقطعا منها في حين نراه يتحرك بحرية عددية لا تعبا بهذا المقياس. اذ يخصص للصوت الاول خمسة ابيات مرة، وستة ابيات مرة ثانية وسبعة ابيات مرة ثالثة، كما يظهر ذلك بوضوح في النشيد الثالث والسادس والسابع والتاسع والخامس عشر والسادس عشر، مع احتفاظ الصوت الثاني القرار بخصوصيتهما العددية الاولى؛ وهي اربعة ابيات للصوت الثاني وبيتان للقرار - النداء، بيد انه يخرق هذه القاعدة في المقطع او النشيد الاخير من القصيدة حيث يمتزج الصوتان (الاول والثاني) في حوار مؤلف من عشرين بيتاً بقواف متعددة لينتهي هذا الحوار بثلاثة ابيات هي خلاصة رحلة الشاعر الفكرية من خلال حواره الطويل المتعدد الاصوات.

ويبدو ان جبران في ثباته على عدد معين من الابيات للصوت الثاني والقرار - النداء يمثل ايمانه الرومانتيكي المطلق بصدق الطبيعة ودعوتها الصريحة لتحرير انسان الحياة والواقع الفعلي المعاش المضطرب بقيمه ونظراته - الصوت الاول - من قيود القلق والتشاؤمية والشقاء اي ان الصوت الثاني وقراره سكون وهدوء وراحة ومطلق ثابت لايتغير.

اما الصوت الاول فمضمون متحرك قلق، لا يقف عند فكرة محددة بابيات محددة بل يحاول الشاعر ان يمنح هذا «المضمون الواقعي» او الجانب الفكري في صوره حرية مطلقة

للتعبير لا تقف عند حدود معينة من الابيات الا حين تنتهي فكرة المضمون تماماً على لسان الصوت الاول وهو المظهر المتحول والمتغير في حياة الانسان. فجبران في هذه الحرية العددية -كما يبدو - لا يريد لصوته الاول ان يوجز فكرته او يخفي شيئاً منها على حساب نمطية شكلية معينة بل يريد له ان يكون حراً في التعبير عن فكرته بكل تفاصيلها وجزئياتها سواء اكان ذلك محدداً باربعة ابيات ام متجاوزا هذا العدد الى خمسة فستة فسبعة مثلاً لتكون واضحة صافية من شوائب القلق والنفاق والخوف والتردد.

- ٥ -

تناقش المواكب قضايا الانسان ومواقفه وهمومه في الوجود والحياة - كما يراها جبران الذي سيطرت عليه طبيعتان متفوقتان، على حد تعبير ميخائيل نعيمة، [١٦] طبيعة الفنان الوجداني المرهف الحس والشعور، وطبيعة المرشد والمصلح والواعظ - في ثماني عشرة لوحة حوارية اعتمدت ثنائيات الحياة او جدلية تناقضاتها مضموناً فكرياً بلغة إنفعالية رمزية بعيدة عن لغة الإشارة في اغلب الأحيان وان كانت خطابية -تقريرية في أحايين اخرى.

تبدا اللوحة الاولى ببحث مفهوم (الخير والشر) وهو موضوع قديم في الفكر الإنساني، متاصل في الذات البشرية منذ نشاتها الاولى وخلقتها البدائية على الأرض وقد يبدو فيها شك جبران الذي مهد السبيل الى تمرده، ذا طابع خلقي، فقد كان يثار لذاته الجريحة، بقدر ما كان ينتقم للمساكين من الناس وينزع الى نشر افكار بلوَر مضامينها وابعادها حدسه العقلي الفطري وذوقه السليم» [١٧].

فالخير -كما يراه جبران ظاهرة إنسانية مكتسبة. يستمدها الانسان من واقعه الاجتماعي وبيئته الطبيعية، في حين يرىٰ الشاعر أن الشر خالد في النفس الإنسانية لا يفنىٰ وان قبر البشر وافل بريق الانسان وتلاشىٰ... فالانسان آلة تحركها اصابع الدهر كما تشاء. اذ سرعان ما تتعطل تلك الآلة وتؤول الى عدمية سقيمة لا حياة فيها ولا روح لذا تبدو المفاضلة بين بني البشر في كون هذا عالماً علماً وذاك سيداً وقوراً، مفاضلة بلا معنى وبلا معيار وبلا اي بعد إنساني او فكري. إذ ان افضل الناس «قطعان يسير بها صوت الرعاة» إنها كتلة بشرية مسيّرة تحركها قدرية غير مرئية، لابد لها من ان تتحرك، فإذا توقفت عن حركتها اي انها لم تسمع صوت -رعاتها، اندثرت وتلاشت حيث لا انسان ولا كينونة بشرية سواء اكانت خيّرة أم شريرة.. ذلكم هو الصوت الأول الذي يعلل ما هية الخير والشر في النفس الانسانية. فيرد عليه الصوت الثاني الذاتي الحر، رافضاً هذه الدعوى او هذه الثنائية التي ما برحت تصاحب فكر الانسان المعاصر -فيرىٰ ان الطبيعة نقية وصافية وخالية من الرعاة والقطعان.. خالية من القدرية والجبرية. إن كل شيء فيها لينَ، هينَ، حيث لا خير ولا شر والحياة تسير في هذه الطبيعة رخية والناس فيها سواسية أمام اللّه، الخالق، المبدع لهذا الكون. ويأتي قرار جبران او نداؤه او لازمته الشعرية المستندة الى الناي وصوت الناي أو انينه مؤكدة صفاء الطبيعة التي ترعى العقول وتوحد ابناء الانسانية في تعادلية انسانية لا تعرف التمييز والعنصرية والطبقية وتكافؤ يسمو فوق مادية الحياة وزخرفتها وبهرجتها وثنائية خيرها وشرها، حيث تنتهي اللوحة الشعرية الاولىٰ التي تعد استمراراً فكرياً وفلسفياً لنظرة جبران الى قضية الخير والشر وتاتي متممة لنظراته الشاملة في هذا الموضوع الذي بث أفكاره حوله وحدد موقفه منه في كثير من نتاجاته النثرية والشعرية الأخرى في غير المواكب؛ تلك النظرة وذلك الموقف الذي يتجلىٰ في ان جوهر الخلق الانساني يرفض إدانة الخطا او الشر الذي قد يقترفه الإنسان باسم الأعراف او النواميس، لأن الأعراف والنواميس لا تخلو من ارتباط طبقي -اجتماعي يخلقه فرد، في حين ان اقتراف الشر عند الفرد لا يولد ذاتياً او تلقائياً بعيداً عن الظروف الخارجية التي قد تضطر الفرد الى اقترافه في كثير من الأحيان. فالإنسان بريء حين يقع ضحية لهذا الشر الذي يولد نتيجة لتشابك العلائق البشرية وليس نتيجة للتصميم الإرادي في اقترافه؛ الأمر الذي دفع جبران الى الايمان بان فطرة الإنسان الأصلية سليمة. ومبّراة من الشر، لانها خالية من الصراع ومجردة من اي وعاء فكري يقترب من هذا الصراع. إن الصراع بين الخير والشر بدعة ولّدها النزق الانساني على غرة من الجوهرية الانسانية التي هي خير، كما يراها جبران في صوته الثاني وفي لازمته الشعرية... ان فطرة الانسان بريئة من كل دنس خلقته مخلفات الزمن الغابر او خلقه تاريخ من التقاليد والعادات التي فرضت هيمنتها وسلطتها على الانسان البريء اصلاً. وهذا الموقف قد يكشف عن معنى تمرد جبران وثورته على تقاليد مجتمعه ونواميس بيئته، لذلك يلح عليه هذا الشك اذ يخلق في ذات الشاعر ضرباً من النقمة الداخلية التي سرعان ما تتحول الى صراع وجداني -فكري يجد قراره في نشدان جبران الأمل والطموح حين يسعى الى استبدال قيود «الزمن الغابر» بآمال الزمن الآتي لتحرير الانسان من صراع الثنائية وتحقيق وحدته مع ذاته. فجبران حين يناقش قضية الخير والشر بصوتين مختلفين سلباً او ايجابياً، يحاول تحديد

موقفه الخاص من قضية الزمان ذي الأنات المتتالية والمعبّرة عن افكار ونيّات الانسان نفسه في آنات مختلفة لا تنفصل عن واقع البيئة وظواهرها المختلفة. فيرى جبران ان الزمان صلة الوصل بين الازل، الذي يرى فيه جذوراً إنسانيـة و «الأبد» الذي يتلمس فيه طموحاً انسانياً، علماً ان الأزل والأبد كليهما لانهايتان. «وتمثل هذه الأبدية في الخيال الجبراني» ـكما يرى ذلك بعض الباحثـين المعاصرين [١٨]». انفتـاح الانسان عـلى المطلق واندفاعه نحوه، رغبة في تقويض أسس حاضره البالي وخلق ذاته الجديدة».

قد يفسر هذا التصور جزءاً من مـوقف جبران من الخـير والشر أومن هذين الزمنين الملازمين للإنسان فكراً وموقفاً من الذات والمجتمع والبيئة والحياة بمعناها الواسع العام، ومن ثم تحدد موقف جبران الناقم والتمرد على ذاته اولاً وعلى بيئته ثانياً. ومن هنا تبدو لازمته الشعرية «اعطني الناي وغنّ... وأنين الناي ابقى...» هي الأزل والأبد الجبرانيان.

تتحدث اللوحة الثانية او النشيد الثاني عن سر الحياة.. إنها نوم طويل تراوده الأحلام..
انقطاع عن الوعي الى عالم اللاواعي او من الشعور الى اللاشعور كما يقول النفسانيون بيد ان هذا اللاشعور ليس مظهراً مطلقاً لوجود الانسان ولكنه ضرورة من ضروراته . فالنفس الانسانية تحقق ما فقدته في واقعها او ماتمنته من امان وآمال باحلامها لكنها نفس حزينة متألمة وان الالم او الحزن هو الذي يستر سر الوجود او سر النفس الانسانية فاذا انزاح وتلاشى ذلك الحزن استتر مرة اخرى بنقيضه الفرح وهذه ثنائية معروفة في الحياة اذ لاقيمة للالم بلا افراح ولا اهمية او معنى للافراح بلا الم ومن هنا يبدأ الصوت الاول يعدد دلالات الالم والفرح على حدٍ سواء (فرغد العيش) و (كدر العيش) صنوان في حياة الانسان فاذا تجرد الانسان منهما اقترب من الطموح الذي يبدو وهما صوفيا او نزعة الم نحو الخلود بوأد الغناء وعدم الاعتراف به .

ان النفس عند جبران ضرب من الحرية ولعل من ابرز صفات هذا الالم الكابة والحرمان والحزن فهو اي مظهر اخر من مظاهر صراع الانسان مع نفسه ومع الكون الذي يحيط به انه الم صوفي فيه راحة واطمئنان اذا كان رمزاً من رموز الحرية والانعتاق من قيود وهمية مصطنعة فابتسامات الانسان مؤطرة بدموعه ودموعه احساس خفي لهذه الابتسامات الالم كما يبدو في هذه اللوحة مصدر الادراك والفهم وطريق جبران الى الابداع واخيرا طريقه الواضحة لتحقيق مثاليته في الحياة قد يبدو حزن النفس او ماهية الالم في هذه اللوحة ضرباً من العدمية المتفائلة عند جبران او نقيضا للوهم اي ان آلام جبران الصادرة عن صراع داخلي في صميم ذاته تصور مدى نفوره من واقعه ومدى اعتزازه بكسر وتهشيم هذا الواقع نحو عظمة فردية مثالية قريبة من النزعة الى الخلود صرح بها في اكثر من مكان في تجاربه الادبية غير المواكب فيقول في (رمل وزبد/ ص ١٥٨) : ـ «اذا حزنت وانت لا تعرف سبباً لحزنك فانت حينئذ تنمو بالحقيقة مع جميع الناميات وترتفع متساميا الى ذاتك العظمى» فالطبيعة الغاب كما يراها الصوت الثاني من ذات جبران نقية من الاحزان مجردة من الهموم والاوهام انها الحرية المطلقة والصفاء المثالي حيث يتعانق في اجوائها الألم والفرح. فالنجوم المتلألئة وهي رمز الفرح والتفائل في حياة الانسان تراها متناثرة بين ثنايا «غيوم النفس» بين ثنايا الالم او بين ثنايا سوداوية النفس وتشاؤميتها بلا تناقض بينهما.

ليس حزن النفس إلا	ظل وهم لا يدوم
وغيوم النفس تبدو	من ثناياها النجوم

ثم يختتم هذا الحوار بنايه وانينه رمزاً للبقاء بعد فناء الزمن، ودليلا على براءة الطبيعة النقية من آثام الوهم وأدران الألم وما يصاحبها من افعال، ويصدر عنهما من استجابات وانعكاسات ومحن ذاتية واجتماعية.

قليلون في الأرض من بني الانسان من يرضى بحياته كما هي على فطرتها وبراءتها وعفويتها بلا قيد الضجر او قيود اليأس والقنوط ان وهم الحياة هذا هو ما تجسده اللوحة الثالثة من المواكب ـ النشيد او المقطع الثالث ـ وفي ضوء هذه النظرة اليائسة تحوّل «نهر الحياة» الطبيعي عند الانسان الى «كؤوس وهم» الوهم هو الخمرة التي يجب ان ينهل منها الانسان ويصل ويبقى، حيث يتغلغل الوهم في عروق الذات الانسانية ويتسرب الى شرايينهافتحس بالخدر والراحة الوهمية التي في واقعها تعويض مستتر عن بديل خفي، إنه اليأس غير المرئي.. إن كأس الوهم الطافحة بالسعادة المفقودة تسر شاربها الى درجة الانتشاء في مظاهر سلوكية مختلفة، قد تبدو متناقضة في بعض الاحيان بقدر ما يمتلك الانتشاء الوهمي من حرارة وانفعال وجدانيين او نظرة تأملية عميقة في الحاضر والآتي او الواقع والمجهول

من حياة الانسان حتى كأن الأرض ـ أم الانسان ومهد طفولته ورجولته واحلامه ومنبع ذكرياته وطموحه ومصدر ثقافته وانسانيته ـ تبدو «خمارة» يديرها «الدهر»: صاحبها الأزلي، فلا يرضى بها غير المخمور او السكران. أما اذا رأيت «أخا صحو عرضاً، فهي رؤية شاذة، غريبة ليست بنت واقعها المخمور فكراً وروحاً. ومثلها ـ أي هذه الرؤية الشاذة ـ مثل «قمر يستظل بغيم ممطر ـ وهي صورة شعرية جبرانية رائعة ومتألقة في منح مظاهر الطبيعة رموزا تأمليه صوفيه ـ ان خمرة جبران في هذه اللوحة لا شك في أنها خمرة صوفية: روحية المنشأ، أزلية التاريخ ـ سرمدية الفكر، تمثل جبران متصوفا. فهو زاهد في الدنيا، عاشق الله سبحانه وتعالى، مغرم بالمعرفة الالهامية، يتمنى الفناء بالذات الالهية. إلا ان فناء جبران بالذات الالهية ليس «حلولاً» صوفياً تقليدياً متمثلاً بانتصار الانسان على ذاته الضعيفة وفنائه النهائي في الله المتمتع وحده بالوجود الحقيقي [18]، بل هو «حلول جبراني» خاص يعلن انتصار الانسان على المكان والزمان حيث يتحول هذا الإنسان شيئاً فشيئاً الى كائن كامل يتمتع به الوجود فهو حين يعلن على لسان الصوت الثاني في هذه اللوحة عن انتفاء السكر والمدام والخيال في الطبيعة ـ الغاب وان سواقيها غنية بإكسير الغمام وان التخدير أو الهروب من الواقع مرحلي وليس غاية ونهاية تنتهي اليها نفس الانسان او تتوق اليها مشاعره وعواطفه صاغرة، ملبية نداءه، وأن ليس ثمة أروع من حياة الطبيعة وان غناءها هو خير شراب لأنه خمرة البقاء والخلود، أنما يسفر جبران عن وجهه الصوفي الذي يراه بعض الباحثين [19] «تصوفاً تحريرياً» لانه يدعو الى نبذ الحياة التقليدية وبناء عالم حر جديد، قوامه محبة البشر، او هو «متصوف انتخابي حر» لانه يختار من المذاهب ما ينسجم مع المبادىء الانسانية ويحقق سعادة البشر او ان «تصوفه ايجابي لا استسلام فيه ولا جمود ولا فناء ولا عدمية في حين يرفض باحث آخر [20] هذه الدعوة معتقداً ان تصوف جبران ليس تصوفاً انتقائياً او انتخابياً، بل اقصى ما يمكن القول فيه هو «انه فكر كإنسان من عصره في سبيل انسان عصره فوضع له فلسفة تستبدل الهيكل الآلي الجاف للمدنية بروحية شعرية صوفية المنحى، دينامية الطموح، تتجاوز الحاضر اندفاعاً نحو حياة اجتماعية مثالية، تساعد الانسان على تحقيق كماله الذاتي..

إنه واضع فلسفة ايمانية المنحى، حلولية النظرة، تقدمية الاتجاه تروي الزهد القديم في غياهب التاريخ لتوقظ في الانسانية علاقة روحية جديدة بينها وبين العالم» ويبدو ان هؤلاء الباحثين قد تطرفوا كثيراً وبلغوا حد الغلو في فهم صوفية جبران ففلسفوها اكثر مما يجب وصيروها مصطلحات ورموزاً وضرباً من الطلاسم، في حين ترى هذه اللوحة ان الوهم زائل، وان خدر الوهم ضرب من التخلف وان كان عاماً، بلا فلسفة ايمانية او نظرة حلولية، خلا الايمان بالطبيعة رونقاً لانسانية الانسان وبلسماً شافياً لأوجاعه كلها وأوهامه كلها واخيرا لتحرره من وهمية الخدر او خدر الوهم.

تناقش اللوحة الرابعة مسألة مهمة، لها أبعادها النفسية والوجدانية ـ الدينية في حياة جبران شاعراً متمرداً على الجسد الاجتماعي، كما قيل، تلك هي قضية «الدين» فإذا كان الدين أصلاً لجذور التركيب الذهني عند الانسان وان غايته هي تحرير الإنسان من الخوف ومن العبودية من خلال ايمانه بالله الصمد، الخالق العظيم، فقد كان لهذه الحرية والاحتفاظ بها نقية، دور فاعل في نظرة جبران حين قال: «تلك هي الحرية الجميلة التي تخول الانسان ان يقترب من القوة غير المنظورة بلا خوف ولا وجل» (دمعة وابتسامة / ص ٣٢٢). ويبدو ان هذه الحرية قد اصابها بعض اتصدع وان مفهومها الديني قد تغيّر عند جبران، في ضوء سيرته الذاتية والاجتماعية فصار يرى فرقاً بين «الدين» بمعناه الروحي الصافي الخالد القائم على الثقة النبيلة بين الانسان وخالقه و «التدين» الذي يراه جبران ضرباً من الشعوذة والابتعاد بهذه العلاقة الحميمة ـ بين الخالق والمخلوق ـ الى عوالم السذاجة والخرافة والسطحية والنفعية لذا يرى جبران على وفق تصوره للدين ان الدين في الناس حقل أجرد لا يزرعه إلا أصحاب الغايات والمنافع الذين لا بد من ان يجنوا من وراء زرعه: اي انه وسيلة لا غاية فمنهم من يأمل بالجنة من وراء تدينه، ومنهم من هو جاهل وخائف من نار جهنم وتتبلور هذه النقمة او هذا الحقد، ضد هؤلاء المنتفعين الغائبين عند جبران حين يرى ان عبادة هؤلاء متأتية من «عقاب البعث» وان «انتفاء الثواب» قد يقود الى الكفر ويجسد هذه الفكرة اكثر وضوحاً حين يصف ضرب الدين عند هذه الفئة من النفعيين بانه ضرب من التجارة القائمة على الربح والخسارة حين يربط جبران بين السبب والنتيجة فالمواظبة عليها تقود الى الربح واهمالها يقود الى الخسارة.. لا شك في ان هذا المقطع من المواكب يكشف مدى

استياء جبران من السلوك الاجتماعي المتناقض عند بعض الناس الذين اساء سلوكهم هذا للدين وشوهوا هذه العلاقة المقدسة الحميمة بين الله الخالق العظيم والانسان مخلوقه الوديع. فجبران يرى في هذه العلاقة اروع صورة من صور الحرية في الحياة ولكن سرعان ما يزوي هذا التصور حين تشوه هذه الصورة بمظاهر سلوكية مختلفة فتحول الحرية الى عبودية ويتحول النور الساطع الى عتمة وسوداوية مقيتة، ويظهر التزام جبران الأكيد والواضح بهذه الحرية الصافية على لسان صوته الثاني صوت الغاب ـ الطبيعة، الذي يرى ان الطبيعة بريئة من هذا المفهوم الديني الزائل، كبراءتها من الكفر القبيح، فدين الناس هذا ياتي مثل ظل ويروح إذا كانٍ بلا وعاء إنساني وبلا علاقة حميمة نربط بين بني البشر وبلا حرية مقدسة ترتجي منه فيؤكدفي ختام صوته ان الارض احتوت. دينين عريقين ثابتين قائمين فيها هما: الاسلام والمسيحية ولن ياتي بعدهما دين لأنهما يمثلان «الحرية» النقية التي سعى اليها جبران، ولأنهما يمثلان العدالة الانسانية التي تمناها جبران في اكثر آثاره الادبية ، وهنا يطل الناي بغنائه معلناً ان الغناء خير الصلوات؛ وانه صوت باقٍ بعد فناء الحياة والوجود.

يسخر جبران في اللوحة الخامسة من مفهوم «العدل» السائد في عصره ـ نهايات القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين في العقدين الأولين منه ـ سخرية لاذعة ناقدة تمثل اسلوبه في اقتصاره على اللمحة العامة كما تظهر له بعيداً عن التحليل الواقعي لتفاصيل جزئيات تلك اللمحة ، اي اسلوب المفاجاة في الاستنساخ والموعظة في الأداء وهذا الأسلوب الجبراني الساخر الناقد يبدو انعكاساً طبيعياً لتمرده ونقمته على واقعه المشحون بكثير من الخطايا والرزايا والإمن والمحن. و(العدل) واحد من هذه المضامين التي صورها جبران تصويراً لمّاحاً حين انتقد جوهريته او صورته الانية كما تظهر انعكاساتها على سلوك الآخرين.. فالعدل مصدر بكاء وماساة للأرواح والجن اذا سمعوا به، واذا نظر اليه الاموات سخروا منه اي انه دلالة بلا معنى.. انه مجرد هيكل صوري، وشكل فارغ من اي مادة تمت الى العدل بصلة أوْ تقترب من بعض معانيه ـ كما يفهمها الناس الأسوياء الذين يهمهم أمر العدل والعدالة ولا سيما عدالة الانسان مع أخيه الانسان.. انه عدل غريب من نوعه.. «فالسجن والموت» لمن يقترف ابسط جناية بيد انه «المجد والفخار والثراء» لمن يقترف أعقد واكبر جناية؛انها سخرية واية سخرية.. حيث يقابل بمهارة رائعة بين هذين الجانبين المتفاوتين بعقابهما والسارقين: احدهما «سارق الزهر» حيث يعد مذموماً ومحتقراً في حين يعد الثاني «سارق الحقل» باسلاً ذا اهمية وخطورة.. وقل مثل ذلك عن «قاتل الجسم» المقتول بفعلته «وقاتل الروح» ـ وهو المهم ـ لا تدري به البشر... اية عدالة رائعة هذه واي انصاف مذهل الانصاف الذي لا يسوّي بين المجرمين والجناة ولا يعاقبهم إلا بميزان عدل غريب الحيثيات شاذ الاحكام.. ما هكذا يكون العدل ولا سيما العدل المطلق الذي يسعى اليه جبران بمثالية افلاطونية صوفية متغلغلة في اعماق ذاته التي حاول ان يصوّر نقمتها وحقدها عما يجري حولها وما يحيطها من آثام تقترف وترتكب باسم العدالة الانسانية المزعومة والموهومة.. إنها الذات الجبرانية المتوهجة حركة وانفعالاً، والمتاججة نقمة وتمرداً ضد جسدها الاجتماعي المريض، بل المصاب باكثر من علة واحدة.. فالبكاء والضحك والسجن والمجد، وسارق الزهر وسارق الحقل وقاتل الجسم وقاتل الروح، هي ثنائيات الحياة وتناقضاتها وقد افلح جبران في استثمارها لتجسيد، ابعد المعاني وادق الحوادث التي تصاحب لفظة «عدل» و «عدالة» إنطلاقاً من ايمان جبران العاطفي ـ الانساني بحب البائيسن والمساكين من بني الانسان ومن دعوته الصريحة لتمجيد جوهرية الحياة بعيداً عن مظاهرها الزائفة والمفتعلة وصولاً بها الى نقاء الواقع الاجتماعي وصفاء العدل البشري بلا علاقات فردية او تاثيرات خارجية قد تشوه مفهوم «العدل» الذي يُفترض فيه ان يكون دواءً للنفس الشريرة لاداءً للنفس السليمة وهنا يرد صوته الثاني على كل هذه الاشارات المقتضبة والملاحظات الغريبة ليعلن ان الطبيعة ـ الغاب خالية من ثنائية «العدل ـ العقاب ـ» .. إنها اوهام لا وجود لها في عالم الطبيعة البرىء وان وجدت في اعلى حالات الوهم والاستشراق الصوفي، فإنها سرعان ما تذوي وتتلاشى، لأنها قيود وأصفاد خلقتها العلاقات الفردية والاجتماعية وان الطبيعة الجبرانية حرة تعشق الحرية والعدل المطلق بلا قيود وحدود. فالغناء وروح الطبيعة. هو عدل القلوب الصافية وان أنين ناي الطبيعة باق بعد فناء الذنوب ..

وانطلاقاً من ايمان جبران بالعدالة القائمة على الحرية يصور في اللوحة السادسة والسابعة والثامنة والتاسعة والعاشرة من مواكبه موضوعات مهمة ذات علاقة وثيقة بفكرة العدل وحب الانسان. فيتحدث عن الحق وجدلية

ارتباطه بعزم النفس الانسانية وسر سيادتها وبقائها ـ اللوحة السادسة ـ فيلحق جبران في تصوير الحق والعزيمة وهما أساس قوة الانسانية حين يقول :

ففي العرينة ريحٌ ليس يقربه بنو الثعالب غاب الأسدُ أم حضروا
وفي الزرازير جبن وهي طائرة وفي البزاة شموخ وهي تحتضر
والعزم في الروح حق ليس ينكره عزم السواعد شاء الناس أم انكروا

لينتهي في صوته الثاني الى أن الطبيعة بلا عزم ولا ضعف، لأنهما ـ أي العزم والضعف ـ شكلان زائلان، لا وجود لهما في هذه البيئة النقية فهما موجودان في حياة الانسان المعروفة في مدينته التي تزخر بكل هذه التناقضات أما الطبيعة فهي فوق مستوى الحياة والمدينة وغناء نايها عزم النفوس وانينه خالد بعد فناء الشموس.. وقل مثل ذلك عن مضمون (العلم والمعرفة) ـ اللوحة السابعة ـ حيث يربط بلباقة اجتماعية بين العلم والحلم؛ أي بين المعرفة الانسانية وضرورة التمسك بها جوهراً وسلوكاً في آن واحد. بيد ان الواقع ـ كما يراه جبران ـ ضرب من السخرية واضغاث احلام فالعالم الحليم منبوذ ومحتقر وهو الغريب عن الدنيا في الوقت الذي يجب ان يكون فيه مثالاً يحتذى ورائداً يقتدى. وصوتاً رائعاً تشتاق صداه واصداءه كل نفوس الورى.. ولكن: وكم ياسف جبران لكن هذه، وكم يتألم.. ويتمرد.. ويثور.. لان الواقع غيرما رآه وتصوره. فيعود الى طبيعته ـ الغاب حيث يجد في نقائها وصفائها راحته النفسية؛ ذلك النقاء الذي تتلاشى فيه أبعاد العلم والجهل وتموت فيه الحدود الفاصلة بينهما:

إنّ علم الناس طراً كضباب في الحقول
فإذا الشمس أطلّت من ورا الأفق يزول

فليس أروع من غناء الناي فهو خير العلوم، وانينه باقٍ بعد أفول جذوة النجوم..

وتقود تاملات جبران بالعلم والحلم والجهل الى التركيز على مفهوم الانسان الحر او الحرية ـ اللوحة الثامنة ـ فالانسان الحر مهما حاول التحرر من ابناء بجدته يبقى «عبداً» لأفكاره التي يهواها والتي جاهد في سبيلها والتزم بقيمها ومُثُلها... فهو حر ومقيد في وقت واحد:

والحرّ في الارض يبني من منازعه سجناً له وهو لا يدري فيؤتسر
فإن تحرَّر من أبناء بجـدته ليظلَّ عبداً لمن يهوى ويفتكر

وينتهي نقاشه في هذا الموضوع الى الاعتراف بان الطبيعة خالية من الأحرار والعبيد... فالكل ابناؤها وما الأمجاد إلا سخف وفقاعات سرعان ما تعوم وتتلاشى لأنها تفتقر الى عنصر البقاء والديمومة ألا وهو الاحتماء بالطبيعة ـ الأم التي تسوي بين الناس بلا اعرف او نواميس او امجاد او لون او عرق... فغناؤها هو المجد الخالد الذي يتغنى بمعناها الروحي وصفائها المثالي وعدالتها المطلقة وانسانية أبنائها الحرة قبل الطبقي او الديني او الاجتماعي او العرقي. ظل جبران يلح على هذا المضمون ويشير اليه في اكثر من مكان ومناسبة. فاشار الى اللطيف ـ اي الرقة الانسانية ـ والخبث ـ الجن والنذالة ـ ومكانهما في الحياة والواقع في اللوحة التاسعة، فيؤكد اهمية الصفاء العفوي في حياة الانسان وينبذ الجبن والخبث واللطف المبطن بالحقارة والنذالة التي تفوح منها رائحة الحقد ضد الانسان.. يكره جبران الإزدواجية او الثنائية المتناقضة في سلوك الانسان.. اي بعبارة أخرى انه يحتقر النفاق ويزدري المنافق ويراه بوصفه فكرة وسلوكاً، ضرباً من ضروب التخلف المدني وانعكاساً سلبياً لجوهر الحياة الوديع الصافي المتمثل باللطف النقي او الرقة الشافية التي تمثل الازدراء بجفاف الخبث وازدواجيته:

أما الذئب الوديع او الاسد الرقيق او القوي اللين، فهو صورة خيالية تعويضيه عن طموح ميت وأمل يستحيل تحقيقه في الواقع الفعلي في وجدان الانسان وتصوره او في جوهر حياته وسلوكه... إنه يبدو كذلك عند من فقد الباصرة المميزة والنظر الموازن بين حقائق الأمور ودقائق شؤون مثل هذا الواقع وطبيعة ذلك الجوهر.. فيؤيده صوته الثاني في زعمه هذا حين يبرّىء الطبيعة من معاني الإزدواجية والثنائية المتناقضة غير المستقرة فيرفض الاعتراف بوجودها جوهراً وسلوكاً وفكرة. فلا نفاق ولا جبن ولا وجود «للطيف لينة لبن الجبان»، «فغصون البان والسنديان»، صاحبان متلازمان حميمان ينشان جنباً الى جنب لعفوية وإلفة مثالية وغناء وهذه الطبيعة هو لطف الوداعه وانين نايها يتجاوز الضعف ونقيضه بخلوده وبقائه صوتاً واعياً الى التمسك بهذه الطبيعة المثالية الرائعة المنقذة إنسانها من عذابات الواقع وتناقضاته الغريبة التي قد يكون الغرور النبح والتواضع والظرف من بعض مظاهر ذلك العذاب ـ كما تصوره اللوحة العاشرة : ـ

والظرف في الناس تمويه وأبغضه ظرف الألى في فنون الاقتدا مهروا
من معجب بأمور وهو يجهلها وليس فيها له نفع ولا ضرر
ومن عتي يرى في نفسه ملكاً في صوته نغم في لفظها سُوَرُ
ومن شموخ غدت مرآته فلكاً وظله قمراً يزهو ويزدهر

فيستريح جبران في صوته الثاني من وقع هذا العذاب النفسي ـ الاجتماعي حين يرفض هذه المتناقضات فيشمخ صوت الطبيعة عالياً فوق كل هذه العلل الاجتماعية والإمراض النفسية المشخصة وغير المشخصة، المرئية وغير المرئية لينتهي ابه عناء الطبيعة الى انه هو رقه السرقة وانين نايه هو الخلود والبقاء الذي يسمو فوق كل تناقض وازدواجية.

صوّر جبران في ثلاث لوحات من مواكبه ـ اللوحة الحادية عشرة والثانية عشرة والثالثة عشرة ـ موقفه الصريح الذاتي والآني من الحب والمراة: ذلك الموقف الذي خلقته ظروف بيته والروابط غير المتكافئة بين والديه. فطفولته البريئة كانت جريحة منذ الوهلة الأولى في اسرة تسلط عليها أب فظ، سيء السلوك وأم وديعة حكيمة، كما تشير الى ذلك مصادر ترجمة سيرته الذاتير، فكانت نزعة النفور من ابيه واضحة في كتاباته ورسائله كما ان نزعة الاعتزاز بالأم والارتباط بها كانت جلية هي الأخرى على النقيض من الأولى.

إن معاناته المبكرة من ماساة فقدان التوازن والتالف بين والديه خلقت فيه شعوراً بالنقمة الكبوتة والنقمة على المجتمع. وقد ظهر أثر هذه المعاناة في نظرته الروحية الى الحب والمراة.. وهي نظرة لا تخلو من إحساس بالأمومة وان كان من طرف خفي او غير مرئي حين يتحدث عن الحب فيرى فيه اشكالاً مختلفة، بيد ان اكثرها شيوعاً بين بني الأنسان هو الحب الجسدي الذي يشبه «العشب» الأجرد في الحقل بلا زهر ولا ثمر:

والحبُّ في الناس اشكال واكثرها كالعشب في الحقل لازهرٌ ولا ثمرُ إن هذا الحب مظهر فانٍ من مظاهر فناء الانسان جسماً بلا قيمة تمثلها الروحُ في أعلى صورها العفيفة والطاهرة... ان الحب الجسدي ضرب من الانتحار القيمي في حياة الانسان وفي كينونة جوهر علاقة الحب بين المحبين او العشاق:

والحبُّ إن قادت الأجسامُ موكبه الى فراش من الاغراض ينتحرُ
كأنه ملكٌ في الأسر معتقل يأبى الحياة وأعوان له غدروا!

فالهيام والغرام والتفاني بالحب والهوى والجنون والعشق كلها سمات طبيعية وواقعية تخلقها طبيعة العلاقة الغرامية او ظاهرة الحب بوصفها حياة الانسان المتجددة والمحافظة على ذاته من الفناء والتلاشي.. ان اسمى معاني الحب واروع صفات العشق والغرام تتجلى في روحانية الحب. فقد صرّح جبران اكثر من مرة بتمرده على المظهر الجسدي في الحب وخروجه على دلالاته واشكاله وانواع سلوكه الاجتماعية. فاحتقره وازدراه لأنه لا يمثل صفاء الحب ولا يمثل جوهرية الحب... تعلق جبران بالحب الروحي او بروحانية الحب بعداً مثالياً وصوفياً مغذياً الخيال البشري ونابعاً من جوهرية الانسان الخالصة والمبرأة من كل مظهر عفوي:

والحبُّ في الروح لا في الجسم نعرفه
كالخمرِ للوحي لا للسكر ينعصرُ

إن شدة تعلق جبران بروحانية الحب جعلته مرشداً وواعظاً اجتماعياً من خلال معاناته المبكرة التي ولدت فيه إحساساً بالنقمة على واقعه الذاتي حين احس «باليتم الأبوي» في وجود ابيه القاسي.

فتطورت تلك المعاناة ـ النقمة الى ضرب من السلوك الارشادي والوعظ الاجتماعي والنفور من علمانية الحب او جديته اللاهثة وراء اللذة والشهوة. وهذا الموقف يوضحه صوته الثاني في هذه اللوحات حين يرفض الخلاعة والحب الماجن وحين ينفي وجود العاذل والرقيب في عالم الطبيعة المثالية حيث يتحرك العشاق بحرية وعفة وإنسانية تمثل منتهى ما يصل اليه جمال روحانية الحب.. فالغناء هو الحب الصحيح وهو خير انفعال حين يتلاشى من معجم الطبيعة ظلم الأقوياء ويصير «الزنبق كاساً للندى لا للدماء».

يخصص جبران اللوحة الرابعة عشرة للحديث عن مفهوم السعاد في حياة الانسان. فيرى صوته الأول ان السعادة شبح وان بقيت كذلك احبهاالناس أما إذا تحولت الى جسم «ملّه البشر»... إنها كالنهر الراكض نحو السهل بعنفوان.. الناس يعشقون المنبع.. ويركبون الصعب، فإذا تحقق لهم ما كانوا يصبون اليه أصابهم الوهن والفتور وأفلت جذوة الحركة في تشوقهم وطموحهم.. أجل ان رأيت انساناً سعيداً وهو منصرف عن المنبع، فقل هو العبرة والتجربة الفريدة والنادرة.. ما اندر هذا السعيد!

لم يسعد الناس الا في تشوقِهم   الى المنيع فإن صادرا به فتروا
فإن لقيت سعيداً وهو منصرف   عن المنيع فقل في خلقه العبرُ

هكذا يفهم هذا الصوت السعادة البشرية بكل تناقضاتها المستمدة من واقعها الفعلي او أناتها المتتالية وصورها المتعاقبة. إن جبران يتمنىٰ في مثاليته السعادة لكل البشر، لأنه قد حرم منها في طفولته الجريحة ومراهقته المضطربة وشبابه المغترب بين بيئات مختلفة وظروف حياته متباينة وهو الفنان المرهف الحسي الذي يقول «ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بدم القلب» (العواصف / ص ٤٢٥ / من المجموعة) فهو يرىٰ ان السماء لا تريد أن يكون الأنسان تعيساً، لأنه بسعادة الانسان تسمو الذات السماوية التي يجسّد دلالتها صوته الثاني، صوت الطبيعة حيث لارجاء ولا ملل... فغناؤها نار ونور وأنين نايها شوق دائب الحركة، متوهج الانفعال، لا يعرف للفتور اي معنى خارج مدى حب الانسان وسعادته السرمدية..

يرسم جبران ببراعة فائقة في اللوحتين الخامسة عشرة والسادسة عشرة، مفهومه الفلسفي ـ الفكري العميق لمعنى «الروح» بواقعيها: الفعلي والمثالي وعلاقتها «بالحسم» المظهر المادي للوجود ولا سيما الكينونة البشرية. فغاية الروح تكمن وراء ماهية الروح ولن تستطيع المظاهر المادية الاعلان الصريح عن وجودها فالروح ذاتها هي الكمال المطلق والكمال الخالد الذي لا يعرف التلاشي والفناء، فيسخر، على لسان صوته الأول من اولئك الذين يعتقدون ان الروح مرحلية زمنية في علاقاتها الحميمة «بالحسم» وان الروح سرعان ما تموت اذا انتهىٰ أمد الجسد وتلاشت صورته من الوجود البشري:

كأنما هي اثمار إذا نضجت   ومرَّت الريحُ يوماً عافها الشجر
وذا يقول هيِ الاجسام إن هجعت   لم يبق في الروح تهويمٌ ولا سحرُ
كأنما هي ظلٌ في الغدير إذا   تعكر الماء ولت وامحىٰ الأثر
ضل الجميع فلا الذرات في جدٍ   تُثوىٰ ولا هي في الأرواح تحتضرُ

إن ثناشية «الروح والجسد» شغلت بال جبران حقبة طويلة من تأملاته الفكرية ونظراته الفلسفية ـ الصوفية. فهو يرى ان الحسم رحم للروح وان الروح جنين الجسم.. وان الموت او الحمام هو عهد مخاض مخض. بيد أن العقم الانساني لا يفهم هذه العلاقة الحميمة، المتفاعلة بين الروح والجسد. فيتصور ان الجسد ـ المادة، إذا انتهى فلا وجود للروح ـ المثال. في حين يرى صوت جبران انهما مظهران لذات انسانية واحدة اي انهما يؤلفان وحدة الانسان والطبيعة التي تتجلىٰ في الصخرة الصماء، او في الغيوم، او في الزهرة اليانعة. او الحقل الأجرد او الشجر او في النهر او المطر او القمر والشمس او في الشلال والسواقي انها وحدة لا تقبل التجزئة او الانفصال لانها جوهر الحياة ومعدن انسانية الانسان، ومن هنا ترى صوته الثاني، في كلتا لوحتيه، تؤكد هذه الحقيقة الجبرانية حين ينكر وجود اي فرق بين الروح ـ النفس والجسد وحين ينفي انتمائية العقم واللاأصالة او الهم الدخيل من الطبيعة هذا العالم المثال المتبرأ من اية ثنائية ارضية من اية ثنائية ارضية او تناقض مديني؛ فالهواء والندى والشذا والثرى والظلال والليل هي وحدة الانسانية، يجسدها غناء هذه الطبيعة البريئة: غناء الجسم والروح وغناء الخصب والنماء وأنين نايها الخالد الذي يتحدى الثنائية والغناء.

أما اللوحة السابعة عشرة من المواكب الواضحة في تعدد أصواتها فهي آخر لوحة يتجلى فيها الحوار بين أصواتها وقرارها الشعري. تتحدث هذه اللوحة ـ النشيد عن «الموت» الذي يبدو بنظر الصوت الاول، خاتمة «الحياة» او نهاية وجود ابن الأرض. فالموت فناء وعدمية ابن الأرض المادي الحس والتفكير والرؤية والتأمل.. ولكنه للإنسان الأثيري بدء حياة روحية اخرىٰ في عالم ثان جديد.. الموت فيه ظفر وانتصار وليس عدماً واندحاراً..

إن ثنائية «الحياة ـ الموت» او الوجود ـ العدم» قد شغلت بال جبران كما شغلت بال أدباء ومفكرين آخرين في العالم ومازالت كذلك. فقدسية الحياة تتجسد من خلال قدسية الموت واهمية الموت قدراً حاسماً في حياة الإنسان، مصدر متعة الوجود.. الموت كالبحر لا يستطيع اختياره إلا من خفت أوزاره وعناصره.. أما المحمل بالأثقال الدنيوية باثامها وهمومها فمنحدر لا محالة في خضم هذا البحر الهائج، المائج:

فالموت كالبحر من خَفَّتْ عناصره يجتازه، وأخو الأثقال ينحدرُ

ولعل تشبيه الموت بالبحر من أروع صور جبران الفلسفية والتأملية في هذا المضمون.. فالبحر مصدر الخير والنماء... ويُعتقد انه اصل الوجود والحياة بمعناها الواسع الفسيح ـ كما يرى ذلك فلاسفة اليونان القدامى والفلاسفة العرب والمسلمون ـ وقد صور ايليا ابو ماضي هذه النظرة الفلسفية الخاصة بقدم البحر وانه منطلق الحياة ورحم الانسانية بقوله من «طلاسمه» [٢١].

قد سألت البحر يوماً هل أنا يابحر منكا
هل صحيح ما رواه بعضهم عني وعنكا
أم ترى مازعموا زوراً وبهتاناً وإفكا
ضحكت أمواجه مني وقالت :
لست ادري !

أيها البحر أتدري كم مضت الف عليكا
وهل الشاطىء يدري انه جاثٍ لديكا
وهل الانهار تدري انها منك اليكا
ماالذي الامواج قالت حين ثارت
لست ادري !

ان الموت عند جبران قد يبدو فناء للجسد ولكنه من جهة اخرى بقاء للروح ونسغ ديمومتها في عالم الطبيعة البريئة من الموت والقبور كما يراها صوته الثاني حين يصرح:

إن هول الموت وهمٌ ينثني طيَّ الصدور
فالذي عاش ربيعاً كالذي عاش الدهور

ويبقى غناء هذه الطبيعة، وهي الملاذ الروحي والوجداني لجبران، سر خلودها ويظل أنين نايها سر بقائها بعد فناء الوجود وعدميته.

يختتم جبران مواكبه بلوحته الثامنة عشرة وهي تختلف عن نظيراتها في شكلها الحواري، تبدأ بالصوت الثاني نشيداً رائعاً يخاطب فيه الصوت الأول ـ وهو الصوت المعبر عن ثورة جبران ضد ثنائيات الحياة وتناقضاتها التي اثرت فيه تأثيراً بعيد المدى مضار سلوكه الاجتماعي انعكاساً حقيقياً لجوهر تلك الثورة وذلك التمرد. وجبران وان كتم عن الناس شكواه، كما يرى ذلك ميخائيل نعيمة، [٢٢] إلا انه كان يلاقي الكثير من الضنك المادي والمعنوي في عالم لاهٍ عن اللباب بالقشور، وعن النور بالظل. واتفق ان اهتدى في تلك الاثناء الى (فردريك نيتشة) سيد المتمردين والمتهكمين وحامل لواء الثورة علم القيم الرثة التي يدين بها الناس فوق كل دين. فانجرف بتيار (نيتشة).. فكانت المواكب «نتيجة لتلك الحالة القلقة التي احسها جبران ما بين قوتين تتجاذبانه: قوة الايمان بحكمة الحياة وعدلها وجمالها في كل ما تاتيه وقوة النقمة اثارها فيه (نيتشه) من جديد على ضعف الناس وخنوعهم وتواكلهم وكل ما في حياتهم الباطنية والخارجية من قذارة وبشاعة». في حين يرى باحث آخر [٢٣]

أن رأي ميخائيل نعيمة وهو يتحدث عن تأثير (نيتشة) في جبران، لا يخلو من مبالغة وغلو ان لم يكن تهمة خاطئة معتقداً ان اي مفكر أو أديب مبدع لا يبدأ من لا شيء. فلا بد من توفر مصادر ثقافية ينهل منها هذا المفكر وذلك الأديب او الشاعر فضلاً عن موهبته وقدراته الخاصة. فليس بالأمر الغريب اذا ما تأثر جبران بغيره من المفكرين والفلاسفة العرب والأجانب ولكن مثل ذلك التأثر لا يجرد جبران من خصوصيته الفكرية أو شخصيته المفكرة الحرة. قد تكون بذور النقمة عند جبران متأثرة الى حد ما بثورة (نيتشة) ونقمته ولكن جبران يختلف عن (نيتشة) في أمور كثيرة، ولعل ابرزها رفض جبران الايمان باستقلال الإرادة الانسانية عن العالم و بمقدرتها الفردية على صياغة عالم جديد او كيان متفوق خاص بها ـ وهي مقولة (نيتشة) الداعية الى ان هدف الإنسان من وجوده هو في الدرجة الأولى تحقيق كيانه الفردي كسيد على الكون. وقل مثل ذلك عن مقولته ـ اي نيتشة الاخرى التي «تجعل وعي الانسان لقوته مصدراً لتنصله من مجمل الصفات المدعُوة صفات إنسانية، كالمحبة والعطف والرحمة والتسامح... الخ معتبراً إياها نواقص تلازم الضعفاء والمساكين الذين تنقصهم الشجاعة لإبراز قوتهم ومقدرتهم على التغلب». في حين يرى في لغاب ـ الطبيعة منزلاً متواضعاً يسمو ببراءته على كل قصر شامخ منيف. فالسواقي والصخور والعطر والنور والضجر وجفنات العنب والشهد والعشب والليل والبحر، كلها رموز حية ناطقة بزهد جبران.. انها رموز طبيعية المثالية وايمانه الصوفي الذي يرى جبران، بل ويؤمن الايمان كله» ان قوة الانسان الحقيقية تكمن في تسلطه على نفسه لا على الآخرين، وفي تنصله من اهوائه كالأنانية والبغض والظلم. لبلوغ ذروة الكمال وهي المحبة. كما ان عطفه على المساكين والضعفاء من بني البشر يجعل منه داعياً عنيداً الى المساواة بين الناس» وقد عبّر جبران عن أفكاره الإنسانية هذه وصور ايمانه هذا أحسن تصوير في مواكبه باناشيدها ولوحاتها الفنية المختلفة كما راينا ذلك من تحليل مضامينها وموضوعاتها المختلفة. إذ يجعل نشيده الاخير ضرباً من الزهد في الدنيا والابتعاد عن همومها المادية وآثامها الحسية وملاذها الفانية بوعي وإدراك عميقين يصوران أصدق تصوير مدى تعلقه الشديد وعشقه السرمدي اللامحدود بعالم الطبيعة البريئة، مصدر راحته النفسية وغاية زهده الصوفي ـ المثالي الذي يرى ان ثمة جوهراً كلياً يسيطر على الطبيعة يتجلى في كل جزء من اجزائها ـ كما يبدو هذا واضحاً في مظاهر الطبيعة التي يزخر بها هذا النشيد الجبراني، الواثق ثقة مطلقة بعظمة الطبيعة لأنها مصدر

إلهامه الانساني ومنبع زهده الواعي بعيداً عن التعقيد والتكلف والرياء الذي يلازم الحياة المادية. الحياة المدنية الحافلة بالتناقض والتازم. ومن هنا تكرر سؤاله (بهل) اربع مرات في هذا النشيد بلا جواب، تحقيقاً لا يجابيه هذا الزهد. فلذا عرفنا ان (هل) حرف استفهام يطلب بها عند البلاغيين التصديق فقط اي معرفة وقوع النسبة او عدم وقوعها لا غير، كما يقول نحاتنا وبلاغيونا القدامى، ادركنا ان تكرارها اكثر من مرة في هذا النشيد يدل على مدى تصديق جبران وصدقه بجوابها المتمثل بايمان جبران صاحب السؤال بالطبيعة؛ ملاذه الابدي وسر زهده الواعي:

هل تخذت الغاب مثلي منزلاً دون القصور
هل تحممت بعطرٍ وتنشفت بنور
هل جلست العصرَ مثلي بين جفنات العنب
هل فرشت العشب ليلاً وتلحفت الفضا..

فتنتهي رحلته الطويلة هذه بما يشبه الخيبة والياس حين يجسد في قراره الاخير:

العيش في الغاب والايام لو نُظمت في قبضتي لغدت في الغاب تنتثر
لكن هو الدهر في نفسي له أربٌ فكلما رمت غاباً قام يعتذر
وللتقادير سبلٌ لا تغيّرها والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

تشاؤمه واستسلامه للاقدار و «هو النافخ في بوق التمرد والعصيان» على حد تعبير ميخائيل نعيمة [٣] إن الياس والقنوط وخيبة الامل وتغلغل الالم والمعاناة في دم جبران وشراينه ووجدانه، جعل نهاية هذه المرحلة الجبرانية الطويلة المتعبة. الضاربة في اعماق الذات الإنسانية تحليلاً وتعليلاً لتناقضاتها وثنائياتها ضرباً من الاستسلام للقدرية التي قد ترتبط بشيء من الدهرية في تفسير سلوك الانسان وظواهر حياته المختلفة والمتباينة تاثيراً في الذات المرهفة، الحساسة، كذات جبران الشاعر، المستهام والمغرم بطبيعته المثالية، طبيعته القائمة في خياله؛ أي بساطة الحياة، حيث الراحة والاطمئنان والهروب من عذاب الإنسان لاخيه الإنسان..

- ٦ -

يستند بناء «المواكب» بوصفها قصيدة حوارية طويلة الى عنصري التحليل والتركيب القائمين على ثنائيات الحياة الإنسانية كما يفهمها جبران. يحاول الشاعر من خلال تجسيده وتصويره مثل هذه الثنائيات، النفاذ الى كنه طبيعة الحياة وتجسيم الوقوف على اسرارها على لسان صوتين او تيارين يمثلان صراعاً داخلياً في ذات الشاعر حين ينتهي هذا الصراع بقرار اولازمة شعرية تمثل الراحة النفسية او الراحة الوجدانية التي يلوذ بها الشاعر من عذاب هذا الصراع الداخلي. ومن هنا جاء اهتمام المواكب» بجدلية الطباق البلاغي ظاهرة فنية من ظواهر اسلوبها الشعري ولغة حوارها.

ويقصد بالطباق في هذه المطولة التكافؤ او التضاد بين المعاني التي يبرزها نسق الالفاظ في تراكيب لغوية تمتاز بالمقابلة لان الضدين يتقابلان، كما يقول البلاغيون القدامى، وقد وفق جبران الى استثمار هذه «المقابلة» المعنوية او «التقابل البنائي» في خلق صوره الشعرية التي ابتعدت عن كونها زخرفاً لفظياً، بل صارت في اكثر الاحيان نسيجاً تقابلياً تمتزج فيه الصورة والمعنى كلاهما وتنسجان بشكل يستحيل معه فصلها حيث يؤول مثل هذا النسيج في كثير من الاحيان الى ضرب من الرمز الرفيع الذي تمثله لغة جبران الانفعالية او الرمزية بمعناها الدلالي وليس بمعناها الادبي، علماً ان القرار - النداء او اللازمة الشعرية قد استندت في لوحات المواكب واناشيدها جميعاً الى عنصر المقابلة او التقابل استناداً واضحاً ومطلقاً حيث كانت جدلية البقاء والفناء او الوجود والعدم دالة فنية في التكافؤ والانسجام الداخلي بين عنصري التحليل والتركيب في المطولة كلها. فقد قابل جبران بين هذه الثنائيات بعفوية بارعة وبنى عليها فكرة تمرده على بيئته وثورته على ما كان يحيط به من اعراف وتقاليد ونواميس حياتية. واليك هذه المقابلات كما جاءت بها المواكب على وفق لوحاتها التي حللنا مضامينها وموضوعاتها:

اللوحة الاولى :

الخير، مكتسب، مصنوع / الشر خالد مطبوع
الشتاء / الربيع
مجيد / ذليل
٢) حزن النفس / الافراح
رغد العيش / الكدر
نسيم / سموم
يبقى / يفنى
٣) الرضا، القناعة / الضجر، الاستياء
اخا صحو / المخمور
شاخوا وماتوا / سن الفطام
٤) نعيم الخلد / النار تستعر
العقاب / الثواب
واظبوا / اهملوا
ربحوا / خسروا
الدين / الكفر

٥) يبكي / يستضحك
السجن والموت / المجد والفخر
صغروا / كبروا
سارق الزهر مذموم / سارق الحقل باسل خطر
قاتل الجسم مقتول / قاتل الروح لاتدري به البشر
٦) قويت / ضعفت
الثعالب / الاسد
غاب / حضر
الجبن / الشموخ
الزرازير / البزاة
شاء الناس / نكروا
٧) اولها / آخرها
برد الغد / رداء الامس
لام الناس / عذروا
الشديد / ابدى ملاينة
العلم / الجهل
٨) الحر / الاسير
حقير / المولى الكريم
زنيم / جليل
٩) أصداف / درر
العجين / الحجر
قوي / لين
١٠) نفع / ضرر
ظل / قمر
رقيق / كثيف
١١) ايسره / اكثره
خليع / نبيل
١٢) الجوع / الشبع
ماتوا / ولدوا
١٣) مجزرة / هيكل وقر
انتصارات / انكسارات
الروح / الجسم
الوحي / السكر
١٤) يرجى / ملّه البشر
يركض / يبطىء
رجاء / الملل
الجزء / الكل
١٥) خفيت / تبديها
هجعت / تهويم وسمر
شمال / الشرقي
تهاوى / ركد
غبوق / صبوح
١٦) تستعلي / ينغمر
نبت بلا ارج / غيم ما به مطر
١٧) ابن الارض / الاثيري
الخاتمة / البدء
يبقى / يندثر
يجتازه / ينحدر
١٨) داء / دواء
يحيا / يموت
نظمت / تنتثر

لاتخلو المواكب من لقطات جناسية بارعة. فيها تجانس صوتي ذو دلالة تصويرية تعتمد التشبيه اللبق اساساً في تجسيد المعنى ومن ثم رسم الصورة الشعرية الجيدة، كقوله مجانساً بين (على) -حرف الجر -و (علا) -الفعل -

وكم على الأرض من نبتٍ بلا أرجٍ   وكم علا الأفق غيمٌ ما به مطرُ

إذا كانت الصور الشعرية الاصيلة الصادرة عن تجربة صادقة وعفيفة، بعيدة عن الرياء والغلو، هي بحد ذاتها، سمو القصيدة وحياتها، فإن المواكب الجبرانية قصيدة سامية وذات حياة متحركة. تتجلى حركة صورها في حسن اختيار جبران لمجازاته واستعاراته وتشبيهاته. او إذا شئنا قدرة الشاعر الابداعية في رسم كلماته صورة او مجموعة صور مجازية حيناً او حقيقية حيناً آخر او نسيجاً فنياً او نسقاً متكافئاً ومتعادلا بين الحقيقة والمجاز؛ ذلك النسيج او النسق البنائي الذي يجعلها حسية او غير حسية من خلال تجسيم فكرتها المستندة الى تركيب لغوي جذاب وواضح في آن واحد؛ اي الى تركيب مفعم بالإحساس العاطفي والتأمل العقلي، فالعاطفة الأدبية في مواكب جبران هي عاطفة انسانية لأنها تعبّر عن مواقفه ونظرته الى الانسان وعلاقات هذا الانسان بالوجود، وهي عاطفة شعرية لانها منتزعة من وجدان جبران الذي وصف نفسه أنه يكتب بدم القلب. لذلك كثرت في صوره الشعرية المجازات والاستعارات، كقوله:

وأكثر الناس آلات تحركها   أصابع الدهر يوماً ثم تنكسر

«فالآلات وأصابع الدهر» ثم الحركة والانكسار، تراكيب مجازية تمثل بواقعيتها مفهوم العلاقة بين الشاعر ونظرته الى اكثر الناس في حركتهم وسكونهم، في ثباتهم وتغيّرهم. فالصورة عندئذ لا تنبع من الجدل المحض او الفراغ المجرد، كما قيل، بل تولد من وضوح العلاقة بين المجاز بمعناه الفني - البلاغي الواسع، والحقيقة بمعناها الفني - الواضح. وهذا ما يفسر ظهور أكثر من صورة في ذهن الشاعر حيث ينشأ ما يمكن الاصطلاح عليه «بصراع الصور الذهنية قبل ان تتحول الى واقع فني محسوس. اي ان هذا الصراع يشهد ميلاد وموت كثير من الصور في ذهن الشاعر قبل ان تولد واحدة لتعيش فريدة في بابها ولتصير عندئذ مع نظيراتها مقياساً نقدياً او معياراً فنياً لجودة قصيدة هذا الشاعر او ذاك وقد يتجلى هذا التصور بوضوح في بعض صور المواكب، نحو:

ليس حزن النفس إلا   ظلّ وهم لا يدوم
وغيوم النفس تبدو   من ثناياها النجوم
لذاك قد حوّلوا نهر الحياة الى   أكواب وهم اذا طافوا بها خدروا
فالأرض خمارة والدهر صاحبها   وليس يرضىٰ بها غير الألى سكروا
فإن رأيت أخا صحو فقل عجباً   هل استظل بغيم ممطر قمر
... فالسواقي ليس فيها   غير اكسير الغمام

«فحزن النفس» الذي يقابله «ظل الوهم» «وغيوم النفس» التي تقابلها «النجوم» و«نهر الحياة» الذي يقابله» «أكواب الوهم» و «الارض خمارة» يقابلها» «الدهر صاحبها». والصورة الاستفهامية الرئعة القائمة على مبدا التصديق «هل استظل بغيم ممطر قمر». و «غيم ممطر» يقابله «قمر مستظل» هذه وغيرها صور قائمة على الاستعارة بمعناها المجازي العام وهي فوق المستوى الإستعاري سواء أكانت مجازاً لغوياً ام مجازاً عقلياً مرة ومجازاً لغوياً مرة أخرى. على حد تعبير البلاغيين القدامى، اي انها فوق المستوى الاستعاري السطحي او التقليدي المستهلك.. صور ذات لغة انفعالية واضحة وتراكيب متقنة، لم تولد فجاة او على حين غرة، بل قد عاشت صراعاً ذهنياً ـ شعورياً في ذات الشاعر المستوعب لتجربته فجاءت حرة من قيود التقليد والرتابة، اي انها وُلدت صوراً شعرية لتعيش لاتموت. لأن جبران حاول مخلصاً ان يسكب فيها عصارة روحه التاملية ـ الوجدانية لتعيش صوره الشعرية على عفويتها وبراءتها وبساطتها رمزاً لغناء الطبيعة البريئة ـ بساطة الحياة ـ ولأنين نايها الخالد ابداً.

لاشك في أن اية صورة شعرية استعارية مقبولة فنياً وذوقياً لابد لها من ان تكون متطابقة في علائقها مع الموضوعات الخارجية؛ اي إنها تتمتع بعنصري: التشخيص والشمولية، وإلا عدّت ضرباً من التسيب اللفظي والفوضى التعبيرية التي لاتمت الى البناء الشعري الموفق بأية صلة.. أي بعبارة اخرى ان الصورة الشعرية الموفقة هي الصورة الجديدة والموجزة ذات الطاقة الايحائية الكامنة وراء ابنيتها اللغوية او انساق تعبيرها ومن هنا يكون مكان اللفظة وحدها حيناً ومع الأخريات في نسق معنوي حيناً آخر ضرباً من المسؤولية الشعرية. ومن هنا فإن قدرة جبران على استثمار «الطباق» و «الجناس» بوصفهما نسقين من أنساق التعبير في بعث الحياة والروح في صوره الشعرية لتكون صوراً جديدة ومؤثرة في نفس المتلقي، تعدّ مسؤولية شعرية تجعل صوره بعيدة عن الايغال في الرمز المحض والتغميض المعنوي المطلسم بالضبابية والتعقيد، بل هي صور حرة، مالوفة، تخلق الاستجابة والتاثير في متلقيها كصوره الآتية على سبيل المثال:

والعدل في الأرض يُبكي الحب لو سمعوا به ويستضحك الأموات لو نظروا
فالسحب والموت للجانين إن صغروا والمجد والفخر والاثراء إن كبروا
فسارق الزهر مذموم ومحتقر وسارق الحقل يُدعى الباسل الخطر
وقاتل الجسم مقتول بفعلته وقاتل الروح لا تدري به البشر
... إن عدل الناس ثلج ان رآته الشمس ذاب
... ان عزم الناس ظل في فضا الفكر يطوف
ومن عتيٍّ يرى في نفسه ملكاً ان رآته الشمس ذاب
في صوته نغم في لفظها سُوَرُ في فضا الفكر يطوف
ومن شموخ غدت مرآته فلكاً وظله قمراً يزهو ويزدهر
... إن حب الناس داء بين لحم وعظام
فإذا ولّى شباب يختفي ذاك السقام
... ففي انتصارات هذا غلبة خفيت وفي انكسارات هذا الفوز والظفر
والحبّ في الروح لا في الجسم نعرفه كالخمر للوحي لا للسكر ينعصر

فصور جبران هذه منسجمة الانسجام كله مع حوار صوتيه ولازمته الشعرية او قرار مطولته . فهو شاعر رومانتيكي وان بدا رمزياً في بعض الاحيان . وان رومانتيكيته جعلت قدرته حرة طليقة في رسم صوره الشعرية غير مقيدة بفكرة معينة أومقلدة لغرض سابق. ان هذه الحرية في رسم الصورة الشعرية قد تعدّ مظهراً مهماً من مظاهر تمرد جبران على واقعه الاجتماعي والفني على حد سواء . فهو عندما يقول :

فالهوا ماء تهادى والندى ماء رِكد
والشذا زهر تمادى والثرى زهر جمد
هل تحممت بعطر وتنشقت بنور
وشربت الفجر خمراً في كؤوس من أثير
وسكون الليل بحر موجه في مسمعك
وبصدر الليل قلب خافق في مضجعك
اعطني الناي وغنِ وأنسَ داء ودواء
انما الناس سطور كتبت لكن بماء

انما يعبّر عن مزاجه الرومانتيكي في رسم صوره الشعرية بحرية لاتتقيد لصبور غيره ولا تحاول تقليدها ومثله هنا كابي تمام جراة وحرية وتجديداً في خروجه على عمود الشعر العربي في القرن الثالث للهجرة .

فجبران في هذه الصور لا يعبّر عن فكرة او غرض عابرين لانهما يستهويان حواسه ووجدانه وفكره حسب ، بل يعبّر عنهما ـ أي الفكرة والغرض ـ بلقاء حميم وتفاعل متوهج يتجلى بايمانه المطلق بفكرته الصادرة عن هوى وقناعة تامة من حواسه المرهفة ؛ أي ان التناغم والانسجام بين فكره واحساسه يبدو سمة فنية من سمات صوره الشعرية . ولعل في وصف الشاعر الالماني (ريلكه ـ ١٨٧٥ ـ ١٩٢٦) طبيعة التجربة الشعرية ، هذا الوصف الذي قال فيه (سي . دي لويس) : "لا اعلم موضعاً وصفت فيه طبيعة التجربة الشعرية وضبطها ، افصح واكثر حقيقة من هذا ." قال (ريلكه) :

«ليست الاشعار كما يتصور الناس، ببساطة مشاعر ـ قلنا هذه بما يكفي ـ انها تجارب. ولكتابة بيت واحد على المرء ان يرى مدناً عديدة واناساً واشياء . على المرء ان يتعرف على الحيوانات واسراب الطيور والاشارات التي تعملها الازهار الصغيرة عندما تتفتح للصباح . على المرء ان يتمكن من الرجوع بفكره الى الطرقات في اصقاع مجهولة الى مصادفات غير متوقعة والى انفعالات توقعها منذ حين الى ايام الطفولة التي مازالت غير واضحة والى الابوين الذين جرحنا شعورهما عندما حاولا ان يقدما لنا بعض السرور

الذي لم نفهمه ... لابد من وجود ذكريات من ليالي الحب تختلف الواحدة عن الاخرى وعويل النساء في المخاض، والنساء في الطفولة منعزلات في خفتهن وشحوبهن ونومهن ولابد ان يكون المرء قد صاحب اناساً يحتضرون وجالس الموتى في غرفة مفتوحة النوافذ والاصوات تتردد بنوبات. ومع هذا فلا تكفي الذكريات فالانسان ينسى هذه الذكريات عندما تكون كثيرة. وعلى المرء ان يملك الصبر لاستعادتها. وعندما تتحول الى دم في داخلنا، لنرى ونشير، لايمكن ان نميّز من انفسنا انذاك فقط قد يحدث انه في ساعة نادرة جداً تشرق الكلمة الاولى من القصيدة في وسطها وتنطلق منها» [٢٦]

ما يفسر كثيراً من اهتمام جبران بمضامين مختلفة وبصور شعرية متعددة ناقشها وصورها وسكبها في مواكبه من خلال تجربته الشعرية التي كانت تسعى فعلا الى الكمال الذي تحدث عنه (ريلكه وس. دي لويس).

فالمواكب اذن، مطولة رومانتيكية في صورها لان شاعرها رومانتيكي النزعة والانتماء فقد كان ميله الى حياة الطبيعة البريئة من اثام المدينة ودنسها، سبباً مباشرا في سعي جبران الدؤوب والمخلص الى الاصالة والبحث عن البراءة في مشاهد الطبيعة كلها، في مشاهدها الصامتة والناطقة على حد سواء. ونظراً لنشاته في بيت فقد الاستقرار والتكافؤ بين الابوين وتطلعه المبكر الى الكتابة والابداع الفني فقد جعلا مزاج جبران العاطفي ذا مسحة من الكآبة الشعرية او الحزن الشعري الدفين الممتزج بنزعة التمرد الفنية على التقاليد وبالنقمة على بيئته الاجتماعية موقفاً وتعبيراً وفكرة. وهي استجابات طبيعية لتلك الكآبة وذلك الحزن العميق فكان عشقه للجمال الفطري فلسفة صوفية آمن بها جوهراً وسلوكاً فكرة وتعبيراً. فامتزجت في ذاته رومانتيكية صافية مهدت السبيل الى ان يكون اسلوبه الادبي: الشعري والنثري اسلوباً ايحائياً رمزياً ينفر من الاسلوب التحليلي المعتمد بساطة الايضاح في العرض والاستنتاج صفة فنية، رافضاً كل ما يمت الى هذا الاسلوب بصلة، علماً ان رمزية اسلوبه الايحائي قد شاركت في تكوينها بيئته العربية ـ الشرقية الغنية بتراثه العربي العريق وفكرها الفلسفي العميق، وشعرها الصوفي الرائع الذي يعد اروع صور الشعر الرمزي بين اشعار العالم بمعناه الأدبي ـ الفني.

■ الهوامش

١) جبران خليل جبران ،حياته موته. ادبه، فنه، ص ١٦٣.
٢) النزعة الانسانية عند جبران، ص ٨٥.
٣) مقدمةالمواكب، نسيب عريضة، ص ٧، ١٠ ومحاضرات في جبران خليل جبران ص ١٢٢.
٤) محاضرات في جبران، ص ١٢٢ ـ١٢٣. ومي زيادة /مجلة الهلال، المجلد ٩/ السنة ٢٧/ ص٧٧، ٨٠، ٨٨.
٥) مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، ج١/، ص٢١. ومحاضرات في جبران خليل جبران، ص ١٢٣، وجبران ص١٦٤.
٦) الشعر العربي في المهجر، ص ١٤ ـ٤٢.
٧) جبران خليل جبران، مختارات ودراسات، ص١٠٢.
٨) محاضرات في جبران خليل جبران، ص١٢٣،١٢٤.
٩) النزعة الانسانية عند جبران، ص٨٥.
١٠) جبران الفيلسوف، ص ١٧٣ ـ ١٧٤.
١١) ادب المهجر، ص٢٧٣، ٢٧٤، ٣٦٣.
١٢) جبران خليل جبران، مختارات ودراسات، ص١٠٩.
١٣) النزعة الانسانية عند جبران ص ٨٥.
١٤) مقدمة المواكب، ص١٠، ١٣، ١٤.
١٥) مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران، ص٢١، ٢٢، ٢٣.
١٦) نفسه، ص١٠. ١٧) جبران الفيلسوف، ص ١٠٢، ١٠٣.
١٨) نفسه، ص ١٦٨ ـ ١٧٨. ١٩) نفسه، ص ٣٢٦ ـ ٣٢٧.
٢٠) جبران خليل جبران، مختارات ودراسات، ص١٢١ ـ ١٢٣.
٢١) جبران الفيلسوف، ص ٣٣٤ ـ ٣٣٥.
٢٢) الطلاسم، ص ٤ ـ ٥.
٢٣) مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران، ج١ ص ٢٤ ـ٢٥. وانظر: جبران خليل جبران لنعيمة، ص ٢٤٢. والنزعة الانسانية.
٢٤) جبران الفيلسوف، ص ٣٦٠ ـ ٣٧٢.
٢٥) مقدمة المجموعة الكاملة، ج١، ص ٢٣ ـ ٢٤.
٢٦) الصورة الشعرية، ص ٩٧ ـ ٩٨.

■ مراجع الدراسة:

١) ادب المهجر، عيسى الناعوري، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٧
٢) جبران خليل جبران، حياته، موته، ادبه، فنه، ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط٧، ١٩٧٤.
٣) جبران خليل جبران، مختارات ودراسات، سهيل بديع بشروئي، مهرجان جبران العالمي ٢٣ ـ ٣٠ ايار ١٩٧٠، دار المشرق، بيروت.
٤) جبران الفيلسوف، غسان خالد، مؤسسة نوفل/ بيروت، ط١، ١٩٧٤.
٥) الجداول، ايليا ابو ماضي، مطبعة الزهراء، بغداد، د . ت .
٦) الشعر العربي في المهجر، د . محمد يوسف نجم واحسان عباس، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥٧.
٧) الصورة الشعرية، سي. دي لويس، ترجمة: د . احمد نصيف الجنابي ومالك ميري، وسلمان حسن ابراهيم، مراجعة:د . عناد غزوان، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.
٨) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، قدم لها واشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة، ج١، دار بيروت، دار صادر، بيروت، ١٩٥٩.
٩) محاضرات في جبران خليل جبران، د . انطوان غطاس كرم، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٤.
١٠) المواكب ـ المقدمة والنص ـ نسيب عريضة، المقتطف، المجلد ٥٥، ط٢، ١٩١٩.
١١) النزعة الإنسانية عند جبران، عدنان يوسف سكيك، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

قصة قصيرة

عنترة بن شداد

■ ياسين رفاعية

منذ ربع قرن ، يتربع عنترة بن شداد ، على ساعده. وشم ازرق ، ممتطياً حصانه ، وقد شهر سيفه الى الاعلى . كان فخوراً بهذا الوشم زمناً طويلاً ، يتحين الفرص كي يكشف عن ساعده ، فينتبه له من حوله ، ويبدون اعجابهم به ايما اعجاب . ومع تقدم الزمن ، ماعاد يحس بهذا الفخر ، بل كاد ينسى عنترة تماما ، وينسى قصص الشهامة والبطولة التي رويت عنه ، خاصة في الفترة الاخيرة ، حين لم يعد يبقى لهذا الفارس العربي الصنديد اي اهتمام .

وانه ليتذكر تلك الليالي ، التي اندثرت ايضا دون رجعة ، ليالي المقاهي الشعبية وكان الحكواتي سيدها ، ياسر الناس بقصص عنترة وابي زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن والزير سالم ، ويتذكر شبابه عندما كان الزي العربي سائداً ، ويرتدي الشروال والكوفية على الكتفين والطربوش الخمري يتوج الراس والشوارب المعقوفة إلى اعلى ، وغالبا ما يقضي سهرته في المقهى الشعبي من الحي ، وعندما يروي الحكواتي حكاية عنترة يشمر عن ساعديه . حتى اذا مابدأ الحكواتي ابو عجاج بهجمة عنترة على اعدائه والانتصار عليهم بضربة سيف ، لاحظ العيون نحو ساعده ، كان اصحابها يرون امام اعينهم عنترة الحقيقي فوق حصانه الاشهب وسيفه يحصد اعناق الاعداء .

كان هونفسه معجبا بعنترة ، يسهر في مقاهي المدينة ، ليسمع قصصه يرويها هذا الحكواتي او ذاك ، وكان لكل حكواتي طريقته في الرواية وانشاد الاشعار ، حتى ان احد هؤلاء الحكواتية ، حين توقف عن متابعة القصة ذات يوم وعنترة مقيّد في الصحراء ، متكاثرة عليه الاعداء ، سحب خنجره من وسطه وهجم على الحكواتي صارخاً فيه :

ـ فك قيده والا قتلتك .

فاسرع الحكواتي يتابع الحكاية ، حتى حطم عنترة قيده ، وصرخ بصوت كالرعد ، هز الجبال والوديان ، فهربت الوحوش من كل جانب ، وطارت الطيور مرتعبة ، تصفق باجنحتها مولية . واسرع عنترة الى جواده فامتطاه يلاحق بسيفه الرجال الذين قاتلوه وغدروا به واوثقوا يديه ، يحصد رؤوسهم الراس تلو الراس .

تغيرت تلك الايام ، واندثر الحكواتي من امسيات المقاهي الشعبية ، وحل في بيوت الناس ومخادعهم جهاز التلفزيون ، ومسح من الذاكرة تلك الايام الخوالي وسهرات المقاهي الجميلة .

كما تغير هو ، فنزع عنه تلك الملابس الشعبية القديمة ، ليرتدي البنطال والجاكيت والمعطف ، ويعقد الربطات الجميلة على ياقة قميصه مثلما فعل مثله الوف الشبان .. اما شاربه المعقوف . فازاله تماما من فوق شفتيه ، وصار يحلق ذقنه صباحا ومساء ، وعوض ان يناديه اهل الحي باسمه القديم : ابو عنتر .. صاروا ينادونه بـ : رمزي افندي .

ولم يكن يهمه ذلك .

فجميع الرجال ، حلقوا شواربهم . وراحوا يرتدون الازياء الحديثة . واذا تمشوا في الشوارع ، كانت خطواتهم رشيقة . قصيرة . خفيفة . ناعمة . فلم يبق فرق بين خطوات النساء وخطوات الرجال .

وذات يوم ، ورمزي افندي عائد الى بيته ، تراكمت عليه صور ومشاهد لاحصر لها ، فما اكترث . اذ مر بزاوية شارع فشاهد رجلاً يشد إمراة من شعرها وهي تتوسل اليه ان يكف ويرحمها . فقد تكون زوجته او اخته او عابرة طريق .. وما ان اجتاز مسافة اخرى . حتى راى رجلا يطعن آخر بسكين ، وهذا يستنجد به صارخاً : انقذني ياأخي .. انه يريد قتلي .. فعبر الطريق مسرعاً كانه لم يشهد شيئاً . ثم انه انعطف الى الشارع التالي . فراى لصاً يخرج من نافذة بيت ، حمل بين يديه جهاز تلفزيون صغيرا ، وراح يحاول الابتعاد وهو ينوء به . وبدت له إمراة تولول وتصرخ وتتمنى عليه الامساك باللص . وابتعد مسرعا يحدث نفسه : مالي ولهذا اللص ، فقد يكون مسلحاً بمسدس او خنجر ، فيقضي عليّ من اجل تلفزيون السيدة .

وابتعد ، فاذا بامراة تبدو عليها آثار قديمة تقترب منه خجلى ، تساله ان يساعدها بقليل من المال . فاولادها جياع وزوجها قد قتل فباعت تباعا كل ماتملك ولاتملك الآن شروى نقير . فابتعد عنها معللا النفس بان مثيلاتها كثيرات ، وتلك

حيلتهن الدائمة لجلب الشفقة ، وادخار الثروات الطائلة .

وقبل وصوله الى بيته ، رأى ولدا صغيرا متسخ الثياب يبحث عن لقمة خبز في القمامة ، فأشاح . فما اكثر هذه المشاهد كل يوم في مدينة كبيروت تأكلها الحرب والفقر والمجاعة . فلن يؤخر او يقدم شيئاً في هذه الحال .

عندما دخل المنزل ، استقبلته زوجته ، وعلى وجهها مسحة من الحزن ، استعاذ بالشيطان . ثم جلس فوق مقعده الاثير لتحضّر له فنجان قهوة .

وعادت بالقهوة ، وراحا يرتشفانها معاً ، كان يحس ان ثمة مايشغل بال زوجته ، فقال لها :

ـ انت مشغولة البال .. فماذا عندك ؟

انفرجت اساريرها ، واستعدت للكلام ، لكنها عاودت الصمت مجدداً ، فالح عليها :

ـ نعم .. قولي .. ماذا عندك ؟

ـ جارتنا يارمزي افندي .

ـ ماذا بها

ـ زوجها حالف عليها ان تترك المنزل واريدك ان تتدخل ، وتعيد الصفاء اليهما .

فصاح غاضباً :

ـ مالنا ومالهما .. لااريد التدخل في حياة الناس .

ـ لكن هذا عمل خير يارمزي افندي .

ـ ليعمله غيرنا اذا سمحت . انا لست متطفلا ، في مسالة من هذا النوع .

ـ انت تعرف ان لهما اولادا صغارا . واذا اتسع الخلاف يطلقها ويتشرد الأولاد .

ـ هذا الموضوع لايهمني .. ارجوك .. اهتمي بالعشاء .

انسحبت الزوجة مكتئبة . اما رمزي افندي فتسلل الى غرفة نومه يخلع ملابسه ، وفجأة انتبه لساعده الايمن . كان عاريا من الوشم تماما ، ولاأثر لعنترة ولا لحصانه ولاسيفه . فراح رمزي افندي يصرخ كالمجنون :

ـ اين عنترة .. اين عنترة .

□

شعر

قصيدتان

مرشد الزبيدي

١ ـ الخروج الى البرّية

يقول الصبيّ :
استفق ياشذى وردتي
وأمنحِ العطرَ كلَّ الصغارِ
الذين ينامون دونَ آتكاءٍ
علىٰ صوتِ آبائهم في الليالْ
يقول الشذىٰ :
كيف لي أن أعطرّ أنفاسهم
وهم الحالمونَ بآنيةِ الدمِ
تسفحها وردةُ الموتِ
فوق النضالْ ؟

**

استفقت وكانت علىٰ جثتي
حفرةٌ لستُ أدري مداها
وكيف استكانَ الترابُ بها والدخانُ
ولكنني حينَ أخبرني صاحبي

قمتُ من نومتي
ولبست قميصَ الضبابْ
فقد اتحولُ يوماً الى غيمةٍ
تتلمس مهجعها في الترابْ
غير انّ روائحَ من يرقدون إزائي
هوتْ بي الى حفرةٍ
لم تدعْ لقميصي نضارته

فاتكاتُ على دكّةِ البيتِ
عليَّ اسلّم روحي إليها
ولما تيقنتُ اني لما اجد دكةً في البيوتِ
تحاملتُ من وجعي
وخرجت الى الفلواتِ القصّيةْ
وثمة لملمتُ روحي واسلمتها
للسكوتْ

٢ - ماذا خلف الاجمة ؟

ثمة آلاف الأبوابِ
وخلفَ الأبوابِ
نثارٌ من وردٍ
يخشى ان تلمسه ايدي الحصّادين
ثمة آلافُ الأجماتِ ..
نساء ملتفّاتٌ بدثارٍ من ورقِ الخرنوبْ
ثمة اشجارٌ وشواطىء ..
باطّياتُ خمورٍ
يلعقها كلبٌ للصيدِ
وصّيادٌ اعمى مازال ينظّف ماسورته
ثمة افقٌ ممتدٌ
وحقول تملؤها الرغبةُ
في ان تُفصحَ عما ينجزها

ثمة دودٌ ينمو خلفَ لحاءِ الاشجارِ
عناكبُ تبني فوق شفاه الموتى .. الاحياءِ بيوتاً
ثمة اشياء تتداعى
اشياء تنمو
اشياء لاتدري كيف يجيء الطوفانُ
لكنّا لن ندركَ
كيف تكونُ الصورةُ خلفَ الاشياء
إن لم نجعلْ هذا الشعرَ صبياً
يخرجُ من جلدِ نبوءتهِ
ويعرّي الصمتَ الموغلَ فينا
كي ندرك ماذا يجري خلف الأجمة
ونضيء عذاباتِ الانسانْ

دراسات

تجربة الشابي الشعرية

■ محمد محجوب

ليس يبرّر تجاسر الدخيل على فن الشابي على القول في هذا الشاعر وفي تجربته الشعرية الا الاعراض عن اعتبار الشعر فنا مندرجا ضمن الاجناس الادبية التقليديـة، او على الأقل، الاعراض عن حصره في الحدود الضيقة للجنس الادبي.

ولايعني الاعراض عن هذا الحصر شق عصا الطاعة في وجه سلطان النقد الادبي وسلطان مدارسه بمختلف مشاربها، على الفن الشعري، فان الامر غير متعلق اصلا بان نستبدل بالنقد الادبي وجهة نظر اخرى، اذ ليس ماخذنا على النقد الادبي جزئية المامه بموضوعه او افتقاره الى مكملات عديدة اخرى.

كذلك لايعني هذا الاعراض ان تخلع على الشعر هيئة يضحي بموجبها قابلا لان يمارس عليه النظر الفلسفي في كليته. فلا الأمر متعلق بأن نكشف عن مسقوفية الحدس الشعري او اتفاقية حقيقته او عارضية رؤياه (١) ولا هو متعلق بان نرتفع الى علياء المطلق لنعلن ان الفن بما فيه الشعر، انما هو من اشياء الماضي (٢).

وبعد، فأي المجالات باق لان نقول في «التجربة الشعرية» قولا حرمنا عليه من البداية ان يكون نقدا، ثم حرمنا عليه ان يكون فلسفه؟ وانى لنا ان يتصل بغير هذين الوجهين فهمنا لعبارة «التجربة الشعرية»؟ فهل هي الا المحنة وهل هي الا الأحوال التي يصير اليها الشاعر، اذ



تلتقي برهافة حسه، فينطبع كلّ ذلك شعرا ساحر الجمال وموسيقى تزلزل الارض على السامعين؟ وهل هي ان انت ابيت ذلك ـ الا لحظة المحدودية ومظهر القصور او «المازالية» (٣) في الفكر البشرى اذ لايبلغ الا نسبة من الادراك تتراوح بين محاكاة نسخ الاشياء(٤) وبين لحظة الانكشاف الحسّي للرّوح المطلق؟(٥)

تقال «التجربة الشعرية» اذن على معنيين، احدهما، الحال الوجدانية المستفزة للقريحة والآخر اللّحظة الفكريّة القاصرة عن الادراك الكلّي اي عن الفلسفة. وفي المعنى الأول تكون التّجربة الشّعرية، موضوعـا للنّقد الادبي فك رموز، وفي المعنى الثّاني تكون موضوعا للنّظر الفلسفي انصات معالجة (٦).

اليس للتّجربة الشّعريّة من دون هذين المعنيين كيان؟ وهل شرط النّظر الى الكلمة الشعريّة ان يكون تظننا عليها بانها تحجب سرّا غير منقال؟ ذلك ان المعنيين الذين اشرنا اليهما في عبارة التّجربة الشّعريّة يتحدان في انهما يستلزمان منّا استجابة تاويليّة، بل ويلزماننا بها. ويؤسّس هذه الاستجابة التاويلية فرض للكلمة الشعرية عرضاً بكثير من معاني العرض، ومنها انه العلامة والمؤشر، وأنه اللاجوهر. وانه

غير ذلك مما لاوجاهة في ذكره هنا.

فمفهوم التّاويل الذي تستلزمه «التّجربة الشّعريّة» كما تحدّدت عندنا الى الآن، انّما يشير الى تقنية في التّعامل مع الأشياء على أنها نصّ، وفي التعامل مع النصوص على أنه قراءة لها. لذلك يمكن للموقف التاويلي مفهوما بهذا المعنى الا أن يصدر عن امساك بزمام اللعبة من خلال الاحاطة بقواعد انشاء القول الصادق أي القول البرهاني أو العلمي، وبقواعد انشاء القول المزور، أي القول المجازي أو الشعري.

لابد من معاينة اقتران الأمرين اقترانا لافاصم له:

فمثل هذا الاقتران هو الذي يفسر أن «النقد الأدبي» انما يباشر مادته الفنية أولا كمجاز صغير ينبغي تحديد عناصره ضمن بنية القول وهيكله. ويتم هذا التحديد بالرجوع الى ما سميناه قواعد انشاء القول المزور «وهذه القواعد مثلا هي ماعبر عنه ابن رشد «بعادة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه أوسببه أولا حقه أومقارنه أو غير ذلك من الاشياء التي عوّدت في تعريف أصناف الكلام المجازي (٧).

ومثل هذا الاقتران هو الذي يفسر أن «النقد الأدبي» انما يباشر مادته الفنية ثانيا كمجاز كبير ينبغي تحديد معناه ضمن منطق الأشياء أي ضمن بنية الوجود.، ويتم هذا التحديد بالرجوع الى العلاقات السببية الحقيقية التي تربط بين الوقائع والمفعولات وهي العلاقات التي تخول فهم النص كأثر من الدوافع النفسية أو كانعكاس للتناقضات الاجتماعية أو كمهرب من الكبت أو كتعبير عن الظروف الاقتصادية الخ. وكل هذه بمقادير مختلفة ـ من مشارب مدارس «النقد الابي» المتنوعة(٨).

فاذا كانت المباشرة الاولى للمادة الشعرية كمجاز صغير تتعلق بالبحث في آليات تزوير القول من حيث هو انتقال بالاشياء من اسم الى اسم، فان المباشرة الثانية لها، كمجاز كبير، تتعلق بالبحث في آليات تزوير الاشياء من حيث هو انتقال بها من الوجود الى الاسم. فموضوع المباشرة الاولى عناصر النص، بالنسبة الى النص وضمنه وداخله. وموضوع المباشرة الثانية كون النص ومعناه بالنسبة الى الوجود وضمن منطقه الخاص.

لابدّ من معاينة اقتران الامرين اقترانا لافاصم له:

فمثل هذا الاقتران هو الذي يفسر أن فلسفة الفن ولاسيما فلسفة الشعر انما تباشر الشعر أولا في حد ذاته، كانتاج لقول خصوصي، وذلك بتحديد اختلافه عن انتاجات فنية اخرى ثم بتحديد مختلف ادواته وميادينه(٩).

ومثل هذا الاقتران هو الذي يفسر ان فلسفة الشعر انما تتعامل مع الشعر ثانيا من حيث علاقته بالقول اللاشعري أي باعتباره القول المفتقر الى ادراك لذاته وتقويم لها على سلم تضعه الفلسفة نفسها، مما يجعل المعنى الفلسفي محددا للشعر في جميع أبعاد وجوده(١٠).

أن النقد الادبي والنظر الفلسفي يلتقيان في اعتبارهما للشعر قولا لايتعدى ماسميناه بالمجاز الصغير. فليس الشعر من منظورهما الا حذق «التلاعب» بالاسماء. ولذلك لا يتعدى افق رؤيته مستوى تلك الاسماء أما الأشياء عنده فبداهات:

لاتجربة للشيء في الشعر.

أفلسنا نغرق في التيه والعمى عندما نقرر الاتصال بالشاعر من خلال الحديث عن تجربته الشعرية وقد ظهر لنا فراغ هذه التجربة من كل محتوى، اذ هي لاتبلغ الى قاع الوجود بل تظل هائمة بين وجوهه التي هي أسماؤه؟ لاشك في ذلك. ولكن بشرط أن تفهم من الشعر كونه لعبة القول الجارية على سطح من بداهة الأشياء. فليكن! ولكن، هل بوسع الفلسفة أو العلوم أن تقنعنا بأنها تقوم على غير هذا السطح من البداهة؟ اليست تقوم على قرار أنتولوجي بالحجب الجوهري لموضوعها من خلال تأويل الوجود سببا وأساسا وأرضية، الخ... ما الذي يشرع مثل هذا التاويل؟ لاشيء، الا أنه أمر بديهي. أما عن هذا البديهي ماهو، فانك لن تسمع جوابا.

أفليس النقد الادبي، باستناده الى العلوم والنظر الفلسفي بارتفاعه الى المبادىء الاولى، ماخوذين بعين مايؤاخذان به الشعراء خاصة والفنانين عامة: انهم مقطوعون عن الاشياء وأنهم يرددون عن الوجود أصداء لايعلمون ماتاها ومصدرها، صمّت عن ذلك أذانهم وعميت عيونهم.

واننا لننتظر أن نُسال عن الموقع الذي نتكلم منه، ما هو. أفلسفة هو؟ أم فن؟ أم علم؟ سنرد ساعتها بأن موقع كلامنا هو الفكر الذي لايحتمل الفلسفة الا كضرب منه، هو الضرب الاساسي. ولنحاول مرة واحدة.

أن لانفهم من صفة الاساسي هذه معنى الاهميّة، ولكن فقط صفة الشيء الذى له الأساس، تماما مثلما أن صفة الشيء الذي له الحمرة أنه الأحمر، ومثلما أنّ صفة الشيء الذى له القوّة أنّه القوي.

ولكن صفة الأحمر لاتنقلب على شيئها على أنها مشهده الوحيدة واطار استجماعه ذاته في كلّيتها. أما صفة الاساسي فتستوفي شيئها (الوجود) محولة ايّاه من مكان انعطاء الاشياء في

حريّتها الى المولّد (Tletie) الذي لاشيء بدونه (11). عظمت نازله الفكر مع الوجود!

فان نحن رمنا الان أن نتّجه صوب الوجود من دون جهة النظر الأساسية وعلى وجه غير نظرى، لم يمكنا ذلك الا بكسر قيد النظر الفلسفي مع مايؤسسه من النظر العلمي الكامن في النقد الادبي. اذ ذاك سوف لايكون الشعر جنسا أدبيّا، بل تطلّع الفكر الى الوجود من دون راية يحملها وتشير الى معسكر انتمائه. اذ ذاك سيبدو التطلّع حرّا وحتّى النّظر.

عندما نتحدث إذن عن تجربة الشّابي الشّعرية فانّنا نشير الى معاناته الوجود معاناة غير أساسية.

وسنعمد الى وصف هذه التّجربة. غير أن وصفها لايعني استعادة شريط الاحداث التي عاشها الشّابي بل يعني اننا سنفسح المجال لكلمته تقال لنا في حرّية، أي بحسب اتّصالها هي بشيئها.

ولعل اول المشاهد التي تتجلى فيها هذه التجربة اللاأساسية مشهد تجربة الأساس عينه. ان تجربة الاساس لاتكون تجربة أساسية، فذلك فيه اكثر من موطن للعجب. ومع ذلك فان ماسنعمل الان على إقامته هو ان تمرّس ابي القاسم بالتاسيس قد كان تمرسا غير أساسي. ويتطلب انجاز هذا الوعد:

- اثبات القصد التاسيسي لابي القاسم
- وصف الممارسة التأسيسية كتحقيق للقصد المذكور.

مانعنيه بالقصد التأسيسي في فن ابي القاسم هو الوعي الشاعري باقبال الانسان على زمن جديد، وهو ما يجعل الممارسة التأسيسية متجسمة في تحقيق شروط التناغم والانسجام بين الانسان كإقبال وبين الزمن الجديد كمقبل أو كمستقبل. ليس للشاعر من وجاهة الا الاعداد للملاقاة.

وما هاجس الاعداد هذا بغائب ولا هو بقليل في ماتركه الشابي لنا. فلعل احدى مزايا الاستاذ توفيق بكار على الادب التونسي وعلى ادب الشابي خصوصا أن اخرج الى النور منه سنة ١٩٦٥ مجموعة من اعمال ابي القاسم تضم رسائل ومقالات له عثرنا في ثناياها على كلمة الى صديقه عبد الخالق «ضمنها رأيه» في تلك الفئة من النظامين التي لا تستلهم السماء ولا الارض ولاتستوحي الموت ولا الحياة ولكنها تستوعي الكتب والاوراق والقصائد والأناشيد».(١٢)

وقد يبدو أن الامر لا يتجاوز في هذا المقال حدّ الجدل التقليدي الذي تقترن به خصومات المدارس الشعرية. وما هو كذلك في الحقيقة. بل يجتهد الفكر هنا الى الامساك بالافق النظري الذي ينقل عنده الشعر. ويتم تحديد هذا الافق تراوحا بين افق الكتب والاوراق والقصائد والأناشيد «وافق» السماء والارض «الموت والحياة»(١٣).

ولسنا نقصد الآن الى ان نعرض دقائق موقف الشابي. فذلك انشغال سناتي اليه في وقت لاحق. ولكننا نريد أن نعاين الشيء الذي ينطلق منه الشابي للقول. ماهو الشيء المتحكم في طبيعة الجدل ذاته؟ ماذاك الذي يجعل مثل هذا الجدل أمرا حاسما ومصيريا؟ ذلك هو التساؤل في بداية نهضة روحية وفي مستهل فجر جديد»(١٤) فموقف الانسان اي كونه بين النور والظلام، هو المحدد أو هو الذي لابد أن يحدد طبيعة القول الشعري، ويحدد مستوى النظر فيه.

هكذا يشترط الجدل الدائر حول تقويم مدرسة شعرية أن يتحدد موقف الانسان أولا؛ ونعني بموقفه جملة الانفتاحات التاريخية التي هو مقبل عليها. وقد تكون هذه الانفتاحات التاريخية قرارا وجوديا قاضيا بالبلوغ الى مكان العلم، أو قرارا وجوديا قاضيا بالبلوغ الى مكان السلطة والنفوذ الخ. ولعل ابا القاسم لايشير الى غير هذه الانفتاحات عندما يتحدث عن النهضة الروحية وعن مستهل الفجر الجديد.

ان السؤال عن ماهية الشعر وعن حقيقة الشاعر يقتضي تحديدا لموقف الانسان، فذ لك يعني أن الاول استجابة للثاني. وذلك ماعنيناه بالاعداد للملاقاة كتحقيق للملاءمة بين الانسان كاقبال وبين الزمن الجديد كمستقبل.

ولكن الانسان الذي يتراءى ضمن اللمحة الشعرية لابي القاسم الشابي انما هو الانسان العربي في اختلافه عن انسان الامم الاخرى:

وهذا شعب من شعوب الارض يجدُّ ويكدح وينتج ويخصب اينع الثمار وأحلاها فاذا له حياته الادبية الناضجة وحياته العلمية الراقية وحياته العادية المهذبة ومشاعره الطامحة الى ماهو أجل من ذلك وأسمى، الى المثل الاعلى المحجب في ظلام المجهول. وهذا شعب آخر منصرف الى التبطل والفراغ، مُخلد الى الكسل والخمول لايعمل، ولا ينتج ولا يجود على الانسانية بخير، ليس له فن ولا علم ولا أدب ولاطموح بل ولا حياة.. ايضا. الا كما تحيا ماشية الحقل وأبدة الجبل.. وهذهُ الأمة العربية كانت بالامس رائد العالم ورسول المدنية والنور حين كانت روحها مستيقظة ناهضة واحساسها مضطرما مشبوبا ثم أمست في آخر القافلة الانسانية نائمة تلوك احلام الماضي لما تبلد احساسها وفقدت شعورها بنفسها وبالحياة. ثم ها هي اليوم تحاول النهوض واليقظة ثانية لأن روحها قد أخذت تستيقظ من جديد»(١٥).

لذلك يتعلق الامر عند أبي القاسم

بتحليل هذا الانسان منفتح للتاريخ وكمنفتح عليه. إذ ذاك ندرك أن مثل هذا التحليل لايمكن الا أن يكون حلا للاوصاد التي غُلقت بين الانسان العربي والتاريخ: ذلك هو موقع الخيال الشعري عند العرب وذلك هو مكانه، وذلك هو في ذات الوقت مصدر غرابته القصوى (١٦)

إن مسامرة «الخيال الشعري عند العرب» ليست الا مظهر الممارسة الشابية لتاسيس الوجود العربي كوجود متزمن اي كوجود تاريخي حقيقي. ولاشك في أن هذا الكلام مثير للدهشة الى حدّ بعيد. اذ كيف يمكن أن يتم الولوج الى تحقيق الوجود التاريخي بما هو الوجود الفاعل في التاريخ تحديدا لوجهته ووضعا لاشكاليته وتقرير المواقفه، كيف يمكن الولوج الى كل ذلك من خلال القول في الخيال الشعري؟ فمثل هذا المسعى لايمكن الا ان يكون عبثا يرده على صاحبه كل ذي مسكة من العقل السليم.

بل لعل القول في الخيال لايمكن، اذا ما اردناه قولا تاسيسيا، الا أن يكون قولا تطهيريا يستاصل مظاهر الخيال استئصالا، فهل كان الخيال الاعدوا للعقل وما رداً يدكّ اسس العلم؟ ولكن قول المسامرة في الخيال الشعري، غير هذا القول تماما: فلا هي تروم استئصاله، ولا هي تعمل على تطهير العقل العربي منه. لذلك قدمنا أن انشغال الشابي بالتاسيس انما كان انشغالا غير اساسي، ضعف ما كان الخيال اساسا، بل اشتد ما كان وبالا على الاسس كلها:

ولكن اساسية التاسيس الشابي غير متاتية من كون الشيء الذي اتخذ منه اساسا لايصلح لان يكون كذلك: فان المعنى الذي تتولى فيه المسامرة مفهوم الخيال لايحدد هذا الأخير كنفي للعقل او كملكة معرفية واهمة. بل يبادر الشابي الى اصطفاء معنى للخيال «تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويزدوج فيه الفكر بالخيال»(١٧) ليس الخيال ملكة وليس الخيال خاصية ضمن صناعة القول، بل هو الجهة الفنية للتعامل مع العالم. ويعني ذلك ان العالم قد اضحى موضوعا لممارسة فنية اصيلة تخرجه من ضيق التمثل المحدود الى رحاجة المعاناة اللامتناهية.

ان مفهوم «الخيال الشعري» ملاق جوهره عند الشابي في اطلاله على الوجود كلانهاية هي لانهاية طرفيه المتفاتحين: الانسان والله: «اريد ان ابحث في الخيال من ذلك الجانب الذي يتكشف عن نهر الانسانية الجميل الذي أوله لانهاية الانسان وهي الروح وآخره لانهاية الحياة وهي الله(١٨) ما الذي يمكن ان يقصد اليه الشابي بتعيينه للخيال لانهاية الروح ولانهاية الله، لانهاية الانسان مستحقا للوجود ولا نهاية الوجود حقيقة تعطى الى الانسان؟

لايمكن فهم ذلك الا على ضوء ربطه بمفهوم الخيال الذي يستبعده الشابي من حقل نظره: فهذا الخيال الصناعي «ضرب من الصناعات اللفظية»(١٩). ليس الخيال اذ ذاك مجرد تغاير يطرأ على وجه مثول الاشياء بين ايدينا. فمثل هذا التغاير لايقارنه الخيال الا وقد امسكت بتلابيبه الحقيقة، لاتنفك تذكره انها ما امهلته الا الى حين.

واما الخيال الشعري فلا يتعلق الامر فيه بان ننظر الى الأشياء من منظار «ثانوي» (٢٠) مستند الى أصل الأشياء الثابت... بل ينفتح عليها بغير استلزام: فما لانهاية الروح الا الاقبال على العالم من منفتح الامكان الذي لايشغل فيه العقل ولاتشغل فيه الضرورة الآزاوية نظر لايفوتها أبداً ان تعلم ذاتها. وما لانهاية الله الامعنى الوجود وحقيقته اذ تغادر انساق العقل من غير أن تنفيها لتستقر في الامكان كحرية.

فاذا كانت مسامرة الخيال الشعري عند العرب لاتعمد الى تاسيس ماترومه من حياة «قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب»(٢١) الاعلى الخيال، فما ذاك الا لان الخيال الشعري يتيح للانسان العربي أن ينصرف الى زمنه الجديد انصرافا حراً لايتاسس امكانه على اختيار ضروري: اذ ذاك لايكون العقل محتوما على البشر، ولايكون العلم قدرا عليهم لابديل لهم عنه، ولاتكون الحياة غنيمة تكبلها الارادة تكبيلها القدر والليل والقيد (٢٢) بل يقبلون على العقل بلا نهاية الروح ويقبلون على العلم بلا نهاية الفن، ويقبلون على الحياة بلا نهاية الحقيقة.

لقد أن لنا ان نحول النظر عن نشيد ارادة الحياة كنسق في الحماسة اوله شرط وآخره مشروط:

فلا استجابة القدر ولا انجلاء الليل ولا انكسار القيد مشروطة بان يريد الشعب الحياة. بل لعل مكان ارادة الحياة هو استجابة القدر وانجلاء الليل وانكسار القيد. لعله لايمكن للشعب ان يريد الحياة وان يقبل على الزمن وان ينعطي الى الغاية بغير حساب الا اذا ما انفتح على الوجود كقدر وعلى الحقيقة كانجلاء لليل وعلى تبلد الزمن الماضي كقيد.

ويعني كل ذلك انه، يقبل عليها اقباله على البداهات. فروح الوجود غير ظاهر للعيان، بل مستتر متستر، لا يوصلك اليه الاتوتّر اسمه الشوق.

على جدل المعنى المتستر والشوق المتوتر ينبني نشيد الحياة صراعا قرناه

المتزامنان الوجود والعدم، اذ هما في موقف الظما المشتاق والسبات الجامد، متزامنان تزامن الليل والنهار:

فويل لمن لم تثقه الحياة
من صفعة العدم المنتصر
كذلك قالت لي الكائنات
وحدّثني روحها المستتر
... واطرقت اصغي..
ظمئت الى النور...
ظمئت الى النبع...
ظمئت الى الكون، أين الوجود
وأني ارى العالم المنتظر؟
هو الكون خلف سبات الجمود
وفي أفق اليقظات الكبر(٢٣)

تماما كما يستحيل السمع، اذ يتحذّر، اصغاء، تماما كما تستحيل الى «العزف» دمدمة الريح»، تماماكما يستحيل من المطر «الوقع» لحنا مطربا، تماما كذلك، لايـعطى النور الى العين، ويلتقي النظر بالانتظار، فها هي الحضرة، تصاريف سعد يتزلزل فيها الحس والمحسوس: ألا قد تعتمت الرؤية: قد نبت العطر على صقالها، ثم تضوّع فاندسَّ مابين الأذن واللسان، قد اختلط عليه الأمر، فو الله مايدرى أين يستودع خلاوته:

ها هنا في خمائل الغاب،
تحت الزان والسنديان والزيتون
انت أشهى من الحياة وابهى
من جمال الطبيعة الميمون
مارق الشباب في جسمك الغض
وفي جيدك البديع، الثمين!
وادق الجمال في طرفك الساهي
وفي ثغرك الجميل الحزين!
والذ الحياة حين تغنين
فأصغى لصوتك المحزون
وأرى روحك الجميلة عطرا
ضائعا في حلاوة التلحين!(٢٤)

لابل لم يختلط عليه الأمر، وهل هو حاول أن يدرك؟ بل استلقى فانقال.

لكم يبدو أن هذا الكلام هذيان أخرق لاطائل من ورائه. ولكم يوشك أن تتخطفه أصابع الاتهام بالسخافة. ولكن الفكر الذي يجتهد هاهنا إنما يروم تخليص النظر الى أبي القاسم من السيطرة الكلية للاهتمامات المعاصرة. افلم يقل بعضهم: «كم لنا في حياتنا الراهنة من مواقف نود لو أنا نلقاه فيها فلا نلقاه أو نلقاه فيها غريبا عنا، فما عصره عصرنـا ولا شـأنـه دومـا شأننا»(٢٥)

لابد من الحفر في اهتماماتنا المعاصرة ومن فهم بعد المعاصرة فيها. فلعل غربتنا عن الشابي تبدو ساعتها أجلى من غربته عنا.

□ تونس

■ هوامش

١ ـ ذلك ما تنتهي اليه مثلا محاورة الجمهورية لافلاطون، الكتاب .6026) الى (.597e

٢ ـ هيقل، الجماليات، المجلد الاول، ط. فلاماريون، باريس 1579، الفصل الاول، القسم الاول، ص: 34.

٣ ـ ونقصد بذلك مظهرا من مظاهر القصور ايضاً، ولكن منظورا اليه من حيث تخلفه التاريخي بالنسبة الى المطلق.

٤ ـ أفلاطون، الجمهورية،
الى (.600e

٥ ـ هيقل، مختصر دائرة المعارف الفلسفية، ج. 3 ق556 trvn 3⅞.

٦ ـ ولعل في هذا الانصات كثيرا من الموقف التحليلي النفسي اذ يطلق العنان للوعي في حديثه عن ذاته فلا يتدخل الا من حين لآخر ليطرح السؤال المجدد للحديث والباعث على المزيد من الانكشاف. ومن الواضح ان الموقف الهيقلي غير بعيد عن هذه الممارسة وذلك خلال مسايرته الفينومينولوجية لتكشف الروح.

٧ ـ ابن رشد، فصل المقال، ط: دار المشرق بيروت: ٣٥

٨ ـ ذلك ما يفسر قيام موضوعات التفسير النفسي للأدب والتفسير الاجتماعي او التاريخي له، الخ. وهي كلها تفاسير ترجع الى تطبيقات متفاوتة الدقة لتعاليم العلوم الانسانية، باعتبار الأدب والانتاج الأدبي سلوكا انسانيا.

٩ ـ تلك هي مثلا تقسيمات القول الهيقلي في الشعر. انظر «الجماليات»، المجلد الرابع، ط. قلاماريون باريس 1979.

١٠ ـ انظر مثلا افلاطون، الجمهورية، وخاصة .599)الى (.593e

١١ ـ ذلك لان صفة الأساس انه لزوم عقلي: فما يؤسسه الاساس إنما يقوم على الاساس قياما ضروريا لانه مستنتج ومستمد منه. فليس انتماء الاشياء الى الاساس انتماء حراً بل هو انتماء من عين جنس الاساس: انه لزوم.

١٢ ـ حوليات الجامعة التونسية، العدد الثاني، 213ص1965

١٣ ـ الهامش السابق نفسه.

١٤ ـ نفس مصدر الهامش 12،ص:222

١٥ ـ «الشابي» يقظة الاحساس واثره في الفرد والجماعة «ضمن الشابي، حياته وشعره»، لابي القاسم محمد كرو، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، بدون تاريخ ،ص 274 - 276

١٦ ـ ان التاويل الذى سنقترحه لهذه المسامرة لايدعي مسايرة كل فصولها ولكنه يقتصر على تحليل مشروعها الجوهرى.

١٧ ـ الخيال الشعرى عند العرب، ص: 26

١٨ ـ نفس المرجع السابق:2s

١٩ ـ نفس المرجع السابق، ص: 26

٢٠ ـ نفس المرجع السابق، ص13

٢١ ـ نفس المرجع السابق، ص106

٢٢ ـ فالفهم التقليدي لهذا النشيد يجعل من الحياة مالا يمكن أن يحصل الا بالارادة ويجعل من استجابة القدر وانجلاء الليل وانكسار القيد امورا لازمة عن الارادة.

٢٣ ـ الشابي، اغاني الحياة، ط. الدار التونسية للنشر، تونس 1903 قصيد: ارادة الحياة، ص: 236

٢٤ ـ نفس المرجع السابق، قصيد تحت الغصون ص 241.

٢٥ ـ حوليات الجامعة التونسية، العدد الثاني، 217ص1965.

حوار

الشاعر توم كن :
ليس للتجربة الشعرية بنية محددة

□ ترجمة : سميرة محمد

توم كن في سطور

- ولد الشاعر توم كن (واسمه الكامل تومسن وليم كن) في ٢٩ آب ١٩٢٩ .
- درس في (هامستيد) والكلية الجامعة في كيمبرج ، ثم اكمل الخدمة العسكرية للفترة ١٩٤٨ ـ ١٩٥٠ .
- مكث في باريس ستة اشهر في العام ١٩٥٠ وثلاث سنوات في كيمبرج ٥٠ ـ١٩٥٣ وسنة واحدة في روما ١٩٥٣ ـ ١٩٥٤ ثم انتقل بعد ذلك للعيش في كاليفورنيا منذ العام ١٩٥٤ ولايزال لحد الآن يعيش هناك حيث اصبح استاذاً في قسم اللغة الانكليزية في جامعة كاليفورنيا للفترة ١٩٥٨ ـ ١٩٦٦ .

□ من اعماله المنشورة :

١ ـ (شعر من كيمبرج) ١٩٥٣ .
٢ ـ (مصطلحات القتال) ١٩٥٤ .
٣ ـ (الاحساس بالحركة) ١٩٥٧ .
٤ ـ (قادتي المكتئبون) ١٩٦١ .
٥ ـ (قصائد مختارة ـ بالاشتراك مع تيدهيوز) ١٩٦٢ .
٦ ـ (خمسة شعراء من امريكا ـ بالاشتراك مع تيدهيوز) ١٩٦٢ .
٧ ـ (اللمسة) ١٩٦٧
٨ ـ (قصائد مختارة) ١٩٥٠ ـ ١٩٦٦
٩ ـ (مولي) ١٩٧١
١٠ ـ (قلعة جاك سترو وقصائد اخرى) ١٩٧٦
١١ ـ (قصائد مختارة) ١٩٧٩
١٢ ـ (طرق البهجة) ١٩٨٢
١٣ ـ (حالات الشعر) ١٩٨٢



● اود في البداية الاشارة الى نقطة معينة اعلنت عنها قبل عدة سنوات وهي تأثير الشعور بالنفور والاضطراب الذي كان ينتابك وانت تقوم بقراءة قصائدك غير انك وجدت بعد ذلك ان حل المشكلة هذه انما يكمن في مسرحة وتشخيص الاحداث اثناء قراءاتك الشعرية . فهل تعتقد ان قصائدك تتطلب ذلك لكي يتم فهمها وتذوقها ؟

-ينبغي ان يكون هناك نوع من التخصص في قراءة الشعر . في البداية يتعين تجنب قراءة كل ما هو صعب . فانت تحتاج الى قراءة قصائد يسهل فهمها منذ الوهلة الاولى لسماعها . وخلال السنوات الماضية ، كنت اشعر بالاضطراب محاولا الوصول الى الافضل في هذا المجال لكي اتمكن من القراءة الشعرية الجيدة . وبعد فترة مناسبة تمكنت من تحقيق ذلك ، وتعلمت كيف يُلقي الشعراء القاءً صحيحاً . ولتحقيق تطور اكبر كنت احاول ترتيب القصائد ... وبين قصيدة واخرى ، كنت اقدم بعض الاشارات والتعليقات ، وذلك كتمهيد للقصيدة التي قد تقرأ فيما بعد او كطريقة يمكن معها تحقيق التنوع في القراءات الشعرية . انا افضل قيام الممثلين بقراءة الشعر .

فانا شخصياً اتحول الى ممثل الى حدما ، اذ امتلك صوتا معينا . وكلما تمكنت من القراءة الجيدة ، اصبحت النتيجة افضل . لاتوجد اية خطورة اذا ماكنت مغالياً في هذا الصدد . لقد كتب (ايفور ونترز) مقالة حول هذا الموضوع وهو يمتلك صوتا مدهشا للغاية يمتاز بعناصره الدرامية . وكان لدى قراءته الشعر يعتقد ان صوته احادي النغمة . لقد كانت قراءته رائعة . وصوته يبعث على المتعة المتواصلة . ومن ناحية اخرى ، يُعتقد ان (الن تيت) يقرأ ؟ بطريقة سيئة جداً وذلك لانه لايغير نبراته الصوتية .

* هل تستطيع ان توضح ما تعنيه عندما قلت ان الشعر انما هو نتاج متولد عن هاجس ما ؟

- الهاجس هو في الواقع تسمية اخرى للعاطفة . اذ لابد ان تعنى بشئ مالكي تتمكن من الكتابة عنه . يسألونني دوما عن المنابع التي تخرج منها قصائدي فتكون اجابتي كالآتي : قد تبدأ الكتابة عن فكرة ما وقد تكون هذه عامة او مرتبطة بمفهوم معين ايضا ، غير انك لاتستطيع الجلوس والكتابة عن المفاهيم والقيم الا اذا كنت في القرن الثامن عشر . ان الكتابة عن شيء ترغب فيه سواء كان مشهداً معينا او حادثة ما او فكرة عابرة ، ليست سوى استغوار وكشف . فقد تكتشف اشياء عن نفسك او ما يدور في اعماقك من خلال المواضيع التي تتناولها ، والتي لم تخطر ببالك ابدا . وهذه الدهشة التي تتوصل اليها تمثل قمة المتعة في الكتابة الشعرية . عندما تخرج القصيدة وفيها شيء من الفتور وانعدام النكهة فانني اصبح متأكداً من انها كانت عرضاً مجرداً لافكار عادية متعارف عليها ولاشيء آخر غير ذلك . انا اتفق الى حدما مع كتاب من امثال (روبرت دنكان) الذي يؤمن ان الشعر انما هو ارتجال آني لما يدور في اللحظة عينها . ولكنني اعتقد ان النقطة المهمة التي اود الاشارة اليها هي ان موضوع القصيدة لايمكن تصوره الا اذا استحوذ عليك في الحال وقبل كل شيء .

* استناداً الى هذه الاحكام . هل توافق على الرأي القائل ان كتابيك الاولين (مصطلحات القتال) والاحساس بالحركة) مفعمان بالمعرفة والادراك والتطلعات المستقبلية ؟

- كانت هناك نسبة كبيرة من التأكيد على كلمة (الارادة) في الكتاب الثاني ، ان احساسي بذلك الكتاب عندما قرأته للمرة الثانية انه تعليمي النزعة . وبدا على الاغلب انني اصنع فيه لنفسي برنامجاً . لقد تأثرت كثيراً بالفيلسوف (سارتر) وبخاصة في كتابه الصغير الحجم (الانسانية والوجودية) والتزمت بذلك الكتاب ومبادئه طوال السنة او السنين التي كتبت خلالها (الاحساس بالحركة) . الكتاب الثاني كان مرهقا لي ولم يكن شأنه شأن الكتاب الاول : لقد حاولت ان اكون اشبه بـ (جون دَنْ) القرن العشرين ، الاديب الذي لم اكتشفه الا

عندما كنت على ابواب التخرج اي في الحادية والعشرين من العمر . والقراءة في كتابات (دَنْ) احدثت انفجاراً هائلا اخذ يتراءىٰ امامي . وقد صوره الكتاب الاول (مصطلحات القتال) على ما اعتقد بوضوح . شيء واحد اخذته عن (جون دَنْ) يتمثل في العلاقة التي اشار اليها (فرانك كيرمود) بين الصور الشعرية والخطاب في داخل القصيدة والقدرة على تقبل الخطاب كجزء هام في قصيدة القرن العشرين ، بخلاف تلك القصائد التي تكتب في انكلترا وامريكا والتي تعتبر الشعر عبارة عن صور خيالية فقط . قرات كتاباً مبكراً من نتاجات (سي . دي . لويس) وفيه يجادل كون الشعر استعارات بلاغية محضاً بالرغم من انك لا تعثر في كتاباته التطبيقية على شيء من هذا القبيل . وظل هذا المفهوم سائداً في امريكا واصبح اشبه ما يكون بمبدأ او قاعدة عامة للكتابة الشعرية . والى يومنا هذا يبدو الكثير من شعر الشباب الامريكي متاثرا جداً بـ (روبرت بلاي) . اعتقد ان لهذا الشاعر اثره الكبير والحيوي في اول الامر . غير اننا اصبحنا نرىٰ الآن عدداً من الشعراء ينشرون كتباً على غرار اسلوب (بلاي) السريالي الجديد . وكان لـ(بلاي) شان (سلفيا بلات) الاثر البالغ في نتاجات ادبية كثيرة ويمكن ان يعد ايضاً منهلا للكثير من الكتابات الشعرية الادبية .

* هل تعتقد ان الكثير من الشعراء المعاصرين يحاولون الكشف عن كتاباتهم عن معالمهم الشخصية فقط ؟ وهل ترفض هذا النوع من القصائد بما فيها من انوية وغرور في بعض الاحيان .

ـ احس بالضجر قليلا ازاء ما يخص شخصيات الشعراء انفسهم . والاستثناء الوحيد هو الشاعر (بيري مان) الذي يتمتع بشخصية فذة وممتعة ، اما قراءة شيء عن الشاعرة (آني سكتون) فامر مثير للازعاج تماماً على الرغم من انها شاعرة ذات مواهب جيدة لكنها تستطيع الكتابة بطريقة افضل اذا ما ارادت ان تكتب شيئاً مختلفا له هويته المستقلة عن غيره .

* ربما تعني الكتابة باحساس اكبر عقلانية .

ـ نعم . ولابد ان تذهب بعيداً في اعماق المواضيع التي تتطرق اليها والتي اشبه ما تكون بعالم آخر بالنسبة لها . انا اتذكر احدىٰ قصائدها التي تناولت فيها موضوع الذهاب الى طبيب الاسنان باعتباره ضرباً من المأساة .

* لقد كتبت في وقت سابق ان الشعراء الذين يكتبون باشكال محكمة جداً لديهم احساس قوي بالفوضىٰ في اعماقهم . فهل لديك مثل هذا الاحساس ؟

ـ ليست للتجربة بنية محددة . ولكن عندما تبدا بكتابة قصيدة ما ، تصبح تلك القصيدة موضوعا قائما في حد ذاته وفقا لبعض الحدود والمعايير : الوزن والبحر والقافية او الايقاع السلس الذي يمتاز به الشعر الحر . قد تستطيع في بعض الاحيان تقليل حجم تلك القيود وتحصل على نتائج طيبة ومهمة ، تلك الحدود قد تساعد الهوية الادبية للعمل نفسه .

* انك بهذا تتفق مع فكرة (إيفور وينترز) القائلة ان القصيدة تخلق المعنىٰ وكذلك تعمل على تقييم التجربة من حيث رسم معالم تلك التجربة وتقديم فكرة عنها من اجل فهمها صحيحاً كاملا .

ـ انا افضل عدم استخدام كلمة (تقييم) . فالاجدر بنا العودة الى عبارة استخدمها (وينترز) وهي (المحاولة من اجل الفهم والاستيعاب) . فهي تبدو اقل قطعية . ومحاولة الفهم جزء من التجربة التي لها وجود في القصيدة بينما التقييم يشبه اعطاء درجة لورقة امتحان طالب من الطلاب .

* كتبت محاضرة رائعة عن (هاردي) في العام ١٩٧٠ وكشفت فيها كيف ان قصائد (البالاد) والقصائد الغنائية التأملية نمطان قريبان جداً من بعضهما . ولكنك تقول ايضا ان الامر صعب جداً بالنسبة للشاعر المعاصر في ان يترك القضايا الاجتماعية في كتاباته . فهل توحي من خلال هذا ان من الضروري لاي شاء الابتعاد عن التماس مع المحيط الذي يعيش فيه ؟

ـ انا لا اتذكر ذلك المقطع بالضبط ، ولكني بالطبع لم اقل انه امر ضروري . ان الخطوات التي يتعين على الفرد السير فيها لكي يصبح شاعراً جيداً تكمن في فتح عوالم جديدة وكذلك القدرة على التحدث عن تلك العوالم . وما ظهر من تحديد في كتاباتي الاولى انما هو نتيجة للقراءات الكثيرة التي عكفت عليها لاعمال (شكسبير) و(دَنْ) و (ستندال) . فحاولت الكتابة عما هو بطولي . وفي تلك الاثناء لم اتمكن من الاعتماد على تجاربي الخاصة وذلك لكونها لاتقع ضمن اطار هذه الفكرة الغامضة الخاصة بالبطولة والبطولي .

* ربما كان افضل كتاب لك هو (اللمسة)

ـ نعم . كنت اريد الوصول الى شيء جديد . لقد استغرقت وقتاً طويلا وانا اواصل كتابته . ربما لانني لم اكن متأكدا مما كنت اريد الوصول اليه .

* على العموم ، ان كتابيك الاولين يلوحان وكأن فيهما شيئاً من الاحباط . اليس كذلك ؟

- نعم . اعتقد ذلك وبشيء من القلق . ان تلك القصيدة الفظيعة والتافهة والرديئة بعنوان (أبيات لاحد الكتب) والتي ذاع صيتها لرداءتها انما كانت المثال الواضح لما ذكرته . انها واحدة من بضعة قصائد أود لو انها تستثنىٰ من اعمالي .

* في كتابك (الاحساس بالحركة) كنت نشطا جدا في التكلم عن المخاطر والمجازفات التي يجب ان نواجهها ونحن في هذه الحياة ، غير انني شعرت بعد ذلك ان قصيدتك (الفيس بريسلي) تقوم على مبدأ تكافؤ الضدّين من حيث انك تحتفل فيها بشخصية ان صح التعبير وفي الوقت ذاته تعبر عن احساس بالشفقة تجاه اولئك الذين يعيشون من اجل الاخرين .

- معظم قصائدي كانت تقوم على هذا المبدأ . انا لا اتذكر تلك القصيدة على وجه التحديد ولكن ما احاول تفسيره هو ان الفن ليس الا احد الطرق التي بواسطتها نستطيع التغلب على الظروف غير الملائمة والتي نجد انفسنا نعيش فيها . انا لا اجدها قصيدة جيدة جداً . فهناك بعض العبارات التي اعشقها ولكنها تبدو ظاهريا صالحة اكثر لموضوع صحفي . انها احدىٰ قصائدي المعروفة بسبب الموضوع الذي عالجته .

* اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار معظم قصائدك الاولى كانت تحفّز القرّاء على ترك العنف والتطرق ، فهل كنت تشعر في ذلك الوقت ، او ربما الى الآن - ان للشعر التعليمي شأنا في اعمالك ؟

- اعتقد ان شعري يمتاز بالتعليمية حتىٰ الوقت الحاضر . لقد اشار احد اصدقائي في السنة الماضية الى ان معظم قصائدي كانت تعليمية . فهذه - الميزة موجودة في شعري اكثر مما هي في شعر (تيدهيوز) او (كاري سبندر) والذي تحول فيما بعد - ومنذ العام ١٩٧٠ بخاصة - الى شاعر تعليمي . انا احاول تفسير القيم الى نفسي ولكن منذ ان اصبح لي قراء ، لم تعد تلك التفاسير تهم الى هذا الحد بل اخذت بنظر الاعتبار موقف القراء . وانا واثق من انني مختلف تماما عن الكثير من الشعراء الذين لهم محاولات في هذه الحالات .

* ولكن لدي احساس قوي بانك كنت محذرا للقراء وناصحاً .

- حسن . نعم . يظهر ذلك على وجه الخصوص في المجموعتين الاوليتين .

* اشارة الى ماذكرته حول حسد الانسان للحياة الطبيعية الغريزية في قصيدتك (رؤية سائق الدراجة القلقة لموته) فاننا نلاحظ ان هذه القصيدة تكشف عن ان الطبيعة تفتقر الى قدرة الانسان ان في اتخاذ القرار وتحقيق الارادة . اذ لاتستطيع الحياة غير الانسانية تفعل ذلك .

- ما أتذكره عن تلك القصيدة هو انها اصبحت تمثل الكره والنفور من الطبيعة . او الاحساس بالرعب حيالها .. وسائق الدراجة البخارية كان يعتقد انه في أمان فوق دراجته ، ومن انه انسان قوي واثق من قدراته . ولكنه ما ان اصبح جزءاً من الطبيعة حتىٰ تغلبت عليه وغار في جذورها . تلك حالة عاطفية وجدانية وليست تعليمية . ولم انظر الى نفسي كأحد الشعراء التعليميين أبداً .

* من الاشياء التي حفزت الآخرين الى النظر اليك باعجاب قابليتك في التطرق الى عدة افكار في كتاباتك الشعرية بينما الكثيرون يفتقرون الى ذلك ، ربما باستثناء تكنيك الاستعارة وبناء الصورة الشعرية .

- اعتقد انني كاتب يصف التجربة الفعلية بافكار مختلفة . وهذه الافكار تستمد غناها بدورها من التجارب . فكل طرف يعتمد الطرف الآخر كثيراً .

* القصيدة عبارة عن تتبع في المراحل اكثر مما اعادة صياغة وضع ما ...

- بالتأكيد . القصيدة عبارة عن عملية خلق انساني ، ولكنها ايضا جزء من تجاربي الحياتية . الشعر هو فعل معين ضمن سياق الافعال الاخرىٰ المختلفة ، كالسير مثلا او تناول وجبة من الطعام او العيش في تجربة حب . عندما بدأت الكتابة ، كان التأكيد واضحاً منذ البدء على ان القصيدة ابداع انساني اولا وقبل كل شيء .

* تبدو لي قصيدة (اوضاع) وكأنها تذكرني بالشاعر (وليم كارلوس وليمز) .

- نعم . انا واثق من ذلك تماماً . لقد كانت صورة (تالبوت رود) وهو صبي سكن في جواري ظاهرة على الغلاف الخلفي للكتاب على الرغم عن ان البيت الذي سكنه تم هدمه الآن . ولدىٰ عودتي الى لندن في تلك السنة ، وجدت ان شقيقي اصبح مصوراً حاذقا وشارك في بعض الصور التي ظهرت في الكتاب . وهكذا تجد ان الكتاب يتكلم عن نفسه من خلال تلك الاشياء . وعلى هذا الاساس فقد وضعت القصائد باعتبارها تعليقات متنوعة لتلك الصور على الرغم من انني اعتقد ان القليل من تلك القصائد يحق لنا ان نطلق عليها (قصائد) . وقد ساعدني هذا الكتاب في الوصول الى مرحلة كتابة شيء جديد عرف فيما بعد باسم (مولي) .

* الجزء الاكبر من كتابك (قصرجاك ستراو) يستمد مادته من الذكريات .

- نعم ، هذا صحيح . ولعل تبرير ذلك يعود الى المرحلة التي

وصلت اليها . فانا وصلت الى مرحلة من العمر اخذت معها افكر بتعقل في مرحلة الطفولة اكثر منأية مرحلة سابقة .

* هل تعتقد انك اصبحت اقل جدية في كتاباتك الشعرية الاخيرة ؟

- ربما تجد الجدية في (اللمسة) ولكني لا اعتقد انني كنت مختلفاً كثيراً عن اي شاعر آخر طرق هذا المجال . فانا اكتب بافكار مستنبطة من الخيال والتجربة ولا اعتقد انني شاعر معتمد في كتاباتي على الافكار فقط وطرحها بالطريقة التي اتبعها (جونسن) او (شلي) .

* هل في وسعك ان تحدثني عن مشروعك القادم ؟

- لدي حوالي اربع وعشرون قصيدة ولكني لا استطيع ان اتخيل نموذجاً لكتابي القادم ، اذ ينتابني شعور غريب لا اتمكن معه من الحديث عن اعمالي قبل اوانها . ولكن بعد حين ، قد تنجلي لك صورة العمل الادبي ، وفي تلك المرحلة فقط اتمكن من القول انني انجزت كتابا . اما (مولي) فهي مجموعة في خمس وعشرين قصيدة وقد اعددتها لتكون كذلك مسبقاً .

* هل تعتقد ان من الممكن ان تنتسب الى مجموعة معينة من الشعراء ؟ اعني انك منذ زمن واسمك يقترن بالشاعر (تيدهيوز) ...

- نعم . ولكن لاشيء يجمع بيننا على وجه العموم . وقد وجدت نفسي اكتب اشياء تحمل هويتي الخاصة ، بينما كنت اقرأ كتاب قصص قصيرة للكاتب (سكوت فتيزجيرالد) والذي وجدت انني اؤمن مع الكاتب بالمباديء ذاتها الخاصة بالكتابة . انه كاتب رومانسي قديم . ومنذ كتابه الاول تستطيع ان تتبين كيف ان الرومانسية فظيعة ورقيقة في الوقت نفسه . ولكن اصبح بعد ذلك فجأة اكثر ادراكاً وتطلعاً للروح الفنية في العمل الادبي . وكما هو الحال عند (ستندال) ، فالمرء يزداد ذكاءً كلما تقدم في العمر . غير ان ذكاء (فيتزجيرلد) لم يتجاوز سمات الرومانسية في الكتابة بل على العكس عمل على التحفيز والمساعدة في العودة بها الى الحياة في الاعمال الادبية . ففي (La chartreuse de Palme) كان (فابرس) يشبه الى حدما (سباتين) ولكن اخطاءه الكبيرة واعتقاداته الخاطئة لم تمسخ معالم شخصيته بل على العكس ، تلك هي الاشياء التي مكنتنا من الاعتقاد بطيبته وشجاعته . اما روعة (فيتزجيرالد) فتكمن في وصفه اولئك الفتيات الرائعات اللواتي يظهرن للحياة بطريقة لايمكن انكارها . وكان يحتفظ بنقده ومفارقته . فالمفارقة كما هو الحال لدى (ستندال) لاتتقاطع مع الرومانسية بل تدعمها وتعزز من قوتها . واعتقد ان هذا هو ماكنت اسعى انا اليه ايضاً . فلدي معتقداتي الخاصة عن الرومانسية والتي تختلف نوعاً ما عما هو متعارف عليه . ولكني احاول ان اوضحها دوماً وذلك عن طريق العمل ، وليس فقط التحدث عنها بطريقة غامضة . فانا رومانسي في كتاباتي واحاول ان اجعل اهداف الرومانسية التي اسعى للوصول إليها معقولة وواضحة ، ان المسالة هنا متعلقة بالمواضيع وليست بالاشكال في الكتابات الشعرية ، انا احاول ان اجعل ما يبدو من العواطف الجياشة وغير المعقولة او المواضيع غير المرغوب فيها - والتي اجدها جذابة مقبولة واثيرة . ففي قصيدة شان (عند التحرك) كنت اتناول موضوعاً اجده بطوليا حسب افكاري اذ كان ذلك النوع من البطولة هو الغالب في كتاباتي الاولى . وبهذه الصيغة اجدني انتسب الى (فيتزجيرالد) . لقد تعلمت اشياء كثيرة من ارتباطي كصديق بـ (روبرت دنكان) الذي علمني الشيء الكثير دون ان ادري .

ولكن للاجابة على سؤالك .. كلا . انا لا اعلم ان هناك اي شخص يحاول ان يقلدني على الاطلاق .

* هل انت عاجز عن الجزم فيما اذا كنت تعد شاعراً انكليزيا ام لا ؟

- انه سؤال صعب جداً . ففي عرض كتبه (دونالد ديفي) لمجموعتي الشعرية والتي كانت بعنوان (قصائد مختارة) في ١٩٧٩ كان الوحيد الذي اوضح ابرز الخطوط الظاهرية التي تبين الفرق بين ما هو شعر امريكي او شعر انكليزي . واعتقد انه اوضح جيداً كيف ولماذا اعدُّ انا في بعض الاحيان شاعراً انكليزياً ، وشاعراً امريكياً في احيان اخرى . لقد كان عرضاً شيقاً .

* هل تعتقد انك ستواصل العيش في امريكا ؟

- انا اعتقد انني ارتبط بها تماماً . انني غير معروف كشاعر مميز في امريكا . وانا ايضاً لا اهوى الاطراء المفرط او الاستحسان . كذلك لا اشعر بحاجة الى مصاحبة الشعراء الآخرين . معظم اصحابي لم يكونوا من رجال الادب ، بل هم من النجارين والعاملين في السمكرة .

لقد اصبحت كاليفورنيا منطقة مكتظة بالسكان منذ ان عشت فيها ، لهذا فان معظم من تعرفت اليهم اتوا من انحاء مختلفة من امريكا . في داخلي دوماً احساس غريب وانا في لندن من انني لست سوى سائح فيها على الرغم من انني اعرف كل شيء عنها . ففي كل من انكلترا وامريكا اعيش حياة مختلفة لكنها غير متعارضة . وبالتاكيد انا اشعر ان لكل منهما هوية ادبية مختلفة عن الاخرى ولكنها بالنسبة لي شيء واحد : ادب . شكسبير وولاس ستيفنس متحدان من خلال تجربتي معهما . كذلك الامر مع دانتي وبودلير .

هكذا اذن انا لا اشعر بالحاجة الى الاجابة فيما اذا كنت شاعراً انتمي للموروث الانكليزي او الامريكي .

□ عن كتاب View Points
Poets in Conversation With John Haffenclen Fabes,
Fabes /London 1983

شعر

صدى الجهات

محمود الشلبي

حينَ ودَّعني في المساءِ الأخيرْ
كان يَحْفَظُ سَطرَاً مِنَ الشَّوْقِ ، والشِّعْرِ ،
يَرْفَعُ سَاعَدَه كي يطيرْ
كانَ يَفْتحُ كَفَيْهِ للرِّيحِ ،
للمطَر الموسميِّ
لِقُبَّرَة مارسَتْ عشقَها
في حُقولِ الأثيرْ
كانَ يَسترجعُ المُرَّ في دَمِهِ
حَيثُ رَفَّ على شَفَةِ الجُرْحِ مَوَّالُهُ ،
ذاهباً في الهجيرْ
كان يأوى الى جذْع صفْصَافَةٍ
يَشْرَبُ الماء بالراحتين ،
يهزُّ الجهاتِ بحبْل الضميرْ .
كان يُلقِي على شجر الموزِ ،
والبرتقال التَّحيةَ ،
للغور بهجتُه ..
كانَ يمحو النَّعاسَ ببَعضِ الرَّصاصِ
وَيُشْعلُ مِنْ شاطيء النهرِ ،
نارَ المسيرْ .

**

كان في لُغةِ الصَّمت يَهجسُ
يَرْسُمُ خارطة مَجْدِها بداه ..
كان يَزْرَعُ قبضتَه في دمي ..
كان يُرخي كسلسلة من عَبيرِ هَواهُ
كان يَدْخلُ كَعُبَتَهُ ثُمَ يخرجُ
مُتّشِحاً بطيور المياهْ
كان يمشي ... يُغيّبهُ الوطنُ الحلوُ ،
يَنْهَضُ مِنْ حُلمِهِ .. اخضرَ القلبِ ،
قَدْ انْضجتْه الصَّلاةْ
كانَ في وَجْهه القرويّ الاليفِ .
امتدادُ الحقول .
وفي ناظريه انتباهْ .
كان اكبرَ من وقته إذْ سَعَى
كان اصْغر مِنْ صَمْتِهِ ..
اذرنا في سجلّ الالهْ
كان يَصحُو مراراً ..
يُمرّنُ اغصابهُ في الصَّباحِ
على طَلْقةٍ خَبأتْها رُؤاه ..

**

حين وَدّعني .. وارتحلْ
كانَ اوْ لَمْ يَزَلْ
مَرّ مِنْ ساحَل الجُرْحِ مُتسِماً بالقُبلْ
كانت الارضُ شُرْفَتَهُ للنشيدِ الشهيِّ ،
الذي ما اكتملْ
والصَّبايا يُزغردْنَ مِلء النُّهارِ
يُفَجّرْنَ يُنبوعَهُ في الجبلْ
رَفّ ثُمَ انتقلْ
قال : أميّ تُهدهِدُ افراخَها في البلادِ ،
التي ترتوي مِنْ سَوادِ المُقَلْ
قال : أمّي .. وَزاوَجَ بين اختلاجِ العذابِ ،
وَخَفقِ الأملْ .
قال : امي .. وَخَبا في النار أغراسه
واشتعلْ
واختفى في المدى المُحتملْ
آه يادمَهُ .. يارسائلَه ..
يارصَاصَ الأزلْ .
كُنْ زَنْبقَهُ ، مَوْجَهُ ،
ضَحْوةَ الشمسِ في المُعتقَلْ

□ الأردن

قصة
قصيرة

قصتان : خورخي لويس بورخس



بورخس

١. تقرير برودي

ترجمة : نهاد الحايك

لقد وجدنا في نسخة من الجزء الأول لكتاب الف ليلة وليلة (لندن ١٨٣٩) الذي اعارني اياه صديقي العزيز بولينو كاينز ، المخطوطةَ التي ترجمتُها هنا الى الاسبانيَة . وهي مكتوبة بعناية تدعو الى الاعتقاد بانها كُتبت في تلك الفترة (لقد علّمَتْنا الآلات الكاتبة ان ننسى فن الخط) . هوامش الكتاب تفيض بالملاحظات وعلامات الاستفهام ومرات بالتصحيحات وبخطٍ هونفسهُ خط المخطوطة . يبدو ان القارىء لم يهتم بحكايات شهرزاد المدهشة بقدر ما اهتم بتقاليد الإسلام . لم أستطع الاستدلال الى اي إفادة عن دافيد برودي صاحب التوقيع . اعرف فقط انه كان مُرسَلاً اسكتلندياً ، من مواليد ابردين[1] ، بشّر بالمسيحية في قلب افريقيا ثم في بعض انحاء الغابة البرازيلية حيث ساعدته على ذلك معرفتهُ باللغة البرتغالية . اجهلُ مكان وزمان وفاته . والمخطوطة ، على حدّ عِلمي ، لم تُنشر ابداً .

ساترجم بامانة تقريرَه ، المكتوب بلغة إنكليزية تفتقر الى الرونق ، وقد سمحتُ لنفسي باقتطاع بعض آيات الكتاب المقدس الواردة فيه ، وفصلاً غريباً تناول فيه الكَلْفانيّ[2] الطِّيب بلغةٍ لاتينية خجولة ، الممارسات الجنسية لدى قبائل الياهو . وتنقص المخطوطة صفحتُها الاولى

... من المنطقة التي يغزوها البشر ـ القرود يعيش الـ (Melch) الذين سوف أسمّيهم ياهو ، حتى لاينسى قُرائي طبيعة هؤلاء الحيوانية ، ولان ترجمةً حرفية ودقيقة لإسمهم تبدو مستحيلة لغياب الحروف الصوتية في لغتهم الفظة . لاتتجاوز عدد افراد القبيلة السبعمئة ، على ما اعتقد ، بما فيهم الـ (NR) الذين يعيشون في الأدغال الى الجنوب . لقد اوردت رقما افتراضياً ، ذلك ان الياهو ، باستثناء الملك والملكة والسحرة ، ينامون حيث يفاجئهم الظلام : ليس لهم مساكن ثابتة . فهم يلاقون الهلاك من جرّاء الحمى البردائية والغزوات المستمرة التي يشنها عليهم البشر ـ القرود . البعض منهم فقط يحمل اسما . وللمناداة يرشقون بعضهم بالوحل . وقد رايت بينهم من يرمي نفسه ويتمرغ في الارض للفت انتباه صاحبه . لايختلفون جسديا عن قبيلة الـ (Kroo) ، سوى ان جبينهم منخفض وثمة لمعان نحاسي زنوجتهم . يقتاتون على الفواكه والجذور والزواحف ؛ يشربون حليب الهر والخفاش ويصطادون باليد . يختبئون للاكل او يغمضون عيونهم ؛

اما الباقي ، فيفعلونه على مرأى من الجميع كما الفلاسفة الكلبيين[٣] . يلتهمون جثث السحرة والملوك فور وفاتهم لاستيعاب مزاياهم . عندما اُتهم على هذه العادة ، لمسوا فمهم وبطنهم ، لاشك انهم ارادوا ان يقولوا لي ان الاموات يؤكلون ـ واظن ان هذا التفسير شديد الدقة ـ لكي افهم ان كل مانأكله يتحول مع الوقت الى لحم بشري .

في حروبهم يستعملون الحجارة التي يختزنونها ، ولعنات سحرية . يعيشون عراة فهم يجهلون فنون اللباس والوشم .

ثمة امر جدير بالانتباه وهو انهم ، رغم وجود هضبة معشبة واسعة حيث ينابيع المياه النقية والاشجار الظليلة ، اختاروا الزحمة في المستنقعات المحيطة بالهضبة وكأنهم يجدون متعة في التعرض لقسوة الشمس الاستوائية والغرق في الاوساخ . كانت مهابط الهضبة الشديدة الانحدار تشكل سورا يحميهم من البشر ـ القرود . في الاراضي العليا في اسكتلندا ، كانت العشائر تبني قصورها على قمم الروابي : حدثت السحرة عن هذا الامر مقترحا اياه مثلا لهم ، لكن ذلك لم ينفع . غير انهم تركوني ابني كوخا على الهضبة حيث هواء الليل اشد طراوة . ينظرون الى تلك الاشياء كلها ، يقلبونها بأيديهم ويسألونني اين وجدتها ، كانوا في غالب الاحيان يمسكون سكيني من شفرته ، ولا شك انهم كانوا ينظرون اليه بطريقة مختلفة . لست ادري كيف كانوا سينظرون الى الكرسي . البيت المؤلف من عدة غرف سيكون متاهة بالنسبة لهم ، ولكن قد لايضيعون فيه ، تماما كالهر الذي لايضيع في غرف البيت رغم انه لايستطيع ان يتمثلها . وقد ذهلوا جميعهم بلحيتي التي كانت شقراء آنئذ ، وكانوا يداعبونها طويلا .

لايشعرون لا بالالم ولا باللذة ، الا تلك التي يجدونها في اللحم النيء والفاسد وكل ماهو نتن . ويدفعهم افتقارهم للخيال الى ان يكون قساة .

تكلمت عن الملكة والملك : وانتقل الان الى السحرة . قلت انهم اربعة ، هذا العدد هو اكبر عدد يفهمه فكرهم الحسابي . يعدون على اصابع اليد واحد اثنان ثلاثة اربعة ، كثيرا ، اللانهاية تبدأ عند الابهام . وقد علمت ان تلك هي حال القبائل التي تطوف في ضواحي بوينس ايرس . ورغم ان الاربعة هو اخر رقم لديهم فالعرب الذين يتبادلون معهم لايبتزونهم ابدا لان كل شيء في عمليات المبادلة مقسم الى حصص مؤلفة من وحدة او وحدتين او ثلاث او اربع ، يضعها كل واحد الى جانبه . العمليات تتم ببطء لكنها تستبعد الخطأ والغش . وحدهم السحرة استرعوا اهتمامي في امة الياهو . الشعب يعزو اليهم قدرة تحويل من يريدون الى نمل وسلاحف ، وعندما لاحظ احدهم ريبتي دلني على قرية نمل ، وكأن هذه الاخيرة تشكل برهاناً . الياهو لاذاكرة لديهم او انهم بالكاد يتذكرون . يخبرون عن الخراب الذي احدثته غزوة الفهود ، لكنهم لايعرفون ماذا كانوا هم الذين رأوا ام اهلهم او حتى لايعرفون هل روايتهم هي مجرد حلم . اما السحرة فلديهم ذاكرة لكنها قصيرة ، يستطيعون ان يتذكروا في المساء ماقد جرى صباحا او ايضا الليلة السابقة . عندهم كذلك ملكة التنبؤ بالمستقبل . فيعلنون مثلا بثقة هادئة : ان ذبابة سوف تمس رقبتي ، او سنسمع بعد قليل صرخة طير . وقد كنت شاهدا مئات المرات لهذه الملكة الغريبة . فكرت طويلا في الامر . نحن نعلم ان الماضي والحاضر والمستقبل موجودة تفاصيلها في ذاكرة الله النبوية ، في خلوده . لكن الغرابة هي في ان يستطيع البشر النظر الى الوراء الى مالانهاية ، ولكن ليس الى الامام . واذا كانت لدي ذكرى واضحة عن ذلك الشراع الذي اتى الى النروج ولما ابلغ الرابعة من العمر ، فلماذا استغرب ان يتنبأ احد بما هو على وشك الحدوث . اذا تكلمنا فلسفياً فان لغز الذاكرة ليس دون لغز التنبؤ بالمستقبل . ممنوع على القبيلة النظر الى النجوم ، وهذا امتياز محفوظ للسحرة . لكل ساحر تلميذ يلقنه منذ الطفولة الدروس السرية ، ويخلفه عند وفاته . والسحرة دائما اربعة ، وهو عدد ذو طابع سحري لانه الرقم الاخير الذي يصل اليه فكر هؤلاء الناس . وهم يعلّمون على طريقتهم الايمان بجهنم وبالسماء . وهذه وتلك تقعان تحت الارض . ففي جهنم الجافة والنيّرة ، سيقيم المرضى والعجائز والضحايا والبشر ـ القرود والفهود : وفي السماء التي يتصورونها معتمة ومنقعية ، سيقيم الملك والملكة والسحرة وكل الذين كانوا على الارض سعداء وقساة ودمويين . وهم يجلّون كذلك الها اسمه زبل يتصورونه على الارجح شبيهاً بالملك ، انه مخلوق مشوه ، اعمى ، مقعد ومطلق السلطة . يأخذ غالبا شكل نملة اوحنش .[٤] .

بعد الذي ذكرته ، لن يستغرب احد انني طوال اقامتي بينهم لم استطع ان اهدي فردا واحدا من الياهو . فعبارة «ابانا» كانت تقلقهم لانهم يجهلون معنى الابوة . لايفهمون ان عملا قاموا به قبل تسعة اشهر له علاقة ما بولادة طفل ؛ وهم لايرضون بسبب بعيد وغير معقول كهذا . فضلا عن ان كل النساء يمارسن الجماع لكنهن لسن جميعهن امهات .

لغتهم معقدة . وهي لاتشبه ايا من اللغات التي اعرف .

لانستطيع الكلام على اجزاء من الحديث لان لاوجود لاي حديث . كل كلمة احادية المقطع تطابق فكرة عامة تحدد في سياق معين وعبر الايمائية . كلمة (nrz) مثلا ، تشير الى فكرة التبعثر او البقع : قد تعني ايضا السماء المرصعة بالنجوم ، او فهدا ، او رفّ طيور او الجدري او اللطخة او التناثر او الهرب الذي يعقب الهزيمة . (Hrl) في المقابل تدل على ماهو مضغوط او كثيف : قد يعني ايضا القبيلة اوجذع شجرة ، او حجرا ، اوكومة حجارة اوعملية تكديسها ، او اجتماع السحرة الاربعة ، او الجماع او غابة . واذا تم لفظ كلمة مابطريقة مختلفة او بلهجة مغايرة فينعكس معناها تماما .

ان قوة التجريد التي تقتضيها لغة كهذه تجعلني افكر بان الياهو رغم بربريتهم ليسوا قبيلة بدائية انما منحطة . ولتاكيد ظني اذكر النقوش التي اكتشفتها على قمة الهضبة والتي ضاعت معالمها بحيث لم يعد باستطاعة القبيلة فك رموزها وهي تشبه الحروف التي كان اجدادنا يحفرونها . كان هذه القبيلة نسيت اللغة المكتوبة ولم تحتفظ الا باللغة المحكية .

طرائق اللهو الوحيدة عند هؤلاء الناس هي معارك الهررة واجراءات القتل . اذا اتهم احدهم بهتك حرمة الملكة ، فلا حاجة لابيانات ولا لشهود ولا لاعترافات ، بل يعلن الملك حكمه الالزامي . ويتكبد الشقي عذابات اسعى الى نسيانها ، ثم يرجمونه . يحق للملكة رشق الحجر الاول والحجر الاخير الذي هو عادة غير ذي فائدة . فيثني الجمهور على جمال جسدها ويهتف لها مسعورا وهو يرشقها بالورود وبالاوساخ . الملكة تبتسم دون ان تنبس بكلمة .

ثمة تقليد اخر في القبيلة يتعلق بالشعراء . تمر ببال رجل فكرة تجميع ست او سبع كلمات هي في الغالب مبهمة . لايمتنع عن الصياح بها واقفا وسط دائرة يؤلفها السحرة والشعب ممددين على الارض . اذا لم تؤثر فيهم القصيدة لايحدث شيء . اما اذا حركت كلمات الشاعر شعور السامعين ، فيبتعد الجميع عنه بصمت كما لو انهم أصيبوا بذعر مقدس . يشعرون بان الروح قد مسته ؛ فيمتنع الجميع عن التكلم معه او النظر اليه حتى ولا امه . يبطل ان يكون انسانا ويتحول الى اله ويصبح بامكان اي كان قتله . الشاعر ، اذا استطاع ، يفتش عن ملجا في صحاري الرمال في الشمال .

سبق ان شرحت كيف وصلت الى منطقة الياهو . لاشك ان القارىء سيتذكر انهم احاطوا بي واني اطلقت النار من بارودتي وانهم اعتقدوا الطلقة نوعا من الرعد السحري . ولكي اعزز هذا الوهم عمدت الى التنقل دائما من غير سلاح . وفي فجر يوم ربيعي ، هاجمنا فجاة البشر ـ القرود ؛ نزلت ركضا من ربوتي ، سلاحي في يدي وقتلت اثنين من تلك الحيوانات . اما الاخرون فولوا هاربين مذعورين . الطلقات ، كما نعلم ، غير مرئية . للمرة الاولى في حياتي سمعت من يهلل لي . عندئذ على ما اعتقد استقبلتني الملكة . ذاكرة الياهو ضعيفة : رحلت بعد ظهر ذلك اليوم ، مغامراتي في الغابة ليست مهمة . وجدت نفسي اخيرا في قرية لناس سود ، يجيدون الفلاحة والزراعة والصلاة وتمكنت من الاتصال بهم باللغة البرتغالية . ثمة مرسل كاثوليكي هو الاب فرنانديز ، استضافني في كوخه وعالجني الى ان اصبحت في حالة تمكنني من متابعة سفري الشاق . في البداية شعرت بشيء من الاشمئزاز لدى رؤيته يفتح فمه دون حشمة ليرمي فيه قطع الطعام ، كنت اختبىء وراء يدي او احوّل نظري عنه . ثم ما لبثت ان تعودت على ذلك بعد بضعة ايام . اتذكر بسرور نقاشاتنا اللاهوتية . لم اتوصل الى اعادته الى الايمان الحقيقي بيسوع .

اكتب هذه السطور في غلاسغو[٥] . لقد اوردت وقائع اقامتي بين الياهو ، لكني لم اركز على هولها الاساسي الذي لم اتحرر منه تماما بعد والذي مازال يراود رقادي . في الشارع لازال اشعر انهم يحيطونني . انا اعرف تماما ان الياهو هم امة بربرية ، وربما الاكثر بربرية على وجه الارض ، لكن من الجور ان ننسى بعض ملامحهم التي تشفع لهم . فلديهم مؤسسات وملك ويتداولون بلغة مبنية على تصورات شاملة ، ويعتقدون ، كما العبرانيون واليونانيون ، بان للشعر مصدر الهي ويحزرون ، ان الروح تحيا بعد موت الجسد . يؤمنون بوجود الثواب والعقاب . هم ايضاً يمثلون اجمالا الحضارة كما نمثلها نحن رغم كل خطايانا . لم اندم على مشاركتهم القتال ضد البشر ـ القرود . من واجبنا انقاذهم . اتمنى ان لاتبقى حكومة جلالته غائبة عما يقدمه هذا التقرير من مقترحات .

□ هوامش

(١) ابردين : مرفا اسكتلندي على بحر الشمال .
(٢) الكلفانية : مذهب بروتستانتي بشر به كالفان لاتعترف بسلطة الاساقفة
(٣) : الكلبية : مذهب فلسفي يقول باحتقار العرف والتقاليد والراي العام والاخلاق الشائعة
(٤) حنش : جنس من فصيلة الثعابين ، غير سامة
(٥) : غلاسغو : مدينة اسكتلندية

٢. خوان مورانيا

ترجمة : محمد البكري

طالما رددت منذ سنوات أنني ربيت في باليرمو palerm، وكما تبين لي فيما بعد، فان المسألة لاتعدو مجرد فخفخة أدبية. الواقع أنني ترعرعت فيما وراء سياج طويل من قضبان الحراب: في بيت ذي حديقة، وفي مكتبة أبي وأجدادي. وكما كانوا يؤكدون لي فان باليرمو السكين والقيثارة يجوس منعطفات الأزقة: في سنة ١٩٣٠ خصصت دراسة لكاربيغو جارنا الذى غنى ومجد الأرباض والضواحي. وصدفة التقيت بعيد ذلك بايميليو طراباني. كنت ذاهباً الى مورون؛ ناداني طراباني باسمي، وكان جالسا قرب نافدة المقصورة، تلكأت هنيهة قبل التعرف عليه؛ كم سنوات انقضت منذ تلك الفترة التى كنا نتقاسم فيها نفس المقعد في احدى مدارس زقاق طالمبس لابد أن روبيرطو غوديل يتذكره. لم يسبق لنا أن تعاطفنا قط. لكن الزمن فرق بيننا، ووضع حدا للامبالاة المتبادلة. أذكر الان أنه علمني أوليات اللهجة التى كانت دارجة آنذاك. وتجاذبنا أطراف أحد تلك الاحاديث السخيفة التى تستميت من أجل استرجاع وقائع لاطائل من ورائها وتنعى لك أحد زملاء الدراسة الذي بقي كإسم في ذاكرتك وفجأة قال لي طراباني:

ـ لقد أعاروني كتابك عن كاربيغو؛ إنك تتحدث فيه باستمرار عن الأطفال الأشقياء: لكن قل لي يابورخيس ماذا تراك تعرف عنهم؟

كان ينظر إلي بصورة المرعوب. أجبته:

ـ استندت على الوثائق.

قاطعني، غير تارك لي مجالاً للاستفاضة، ليقول لي:

ـ استندت على الوثائق! يالهَا من كلمة! أنا لست في حاجة للاعتماد على الوثائق؛ هؤلاء الناس أنا أعرفهم جيداً. وأضاف، بعد برهة صمت، وكأنه يسرّ لي بشيء: أنا أبن أخت زوجة خوان مورانيا. لقد كان مورانيامن «الفتوات» الذين عاشوا أواخر القرن الماضي في باليرمو، وهو أبعدهم صيتاً

ـ كانت خالتي فلورنتينا زوجة له. قد تحظى هذه الحكاية باهتمامك.. إن نغمة تفخيم تفوح بلاغة، وبعض الجمل الطويلة جداً شككتني في كونه يسرد هذه الحكاية لأول مرة.

لقد اغتاظت أمي دائماً لكون أختها قرنت حياتها بحياة خوان مورانيا الذي لاترى فيه سوى رجل بلا إحساس، وتراه خالتي فلورنتينا رجلا نشيطاً وعملياً. أشياء كثيرة حكيت عن صهري (خالي). ولقد قيل بأنه في إحدى الليالي سقط، وقد كان سكرانا، من كرسي العربة، وهو ينعطف بها في زاوية زقاق كورونيل، وان جمجمته خدشها الحصى. وقيل أيضا أن الشرطة كانت تبحث عنه فهرب الى الاورغواي. لم تفسر لي أمي، أبدا، حقيقة الأمر لأنها لم تكن تتحمل عذابات صهرها. كنت صغيرا جداً ولم أستطع الاحتفاظ باي ذكرى عنه. حوالي سنة الذكرى المئوية، كنا نسكن منزلا طويلا وضيقاً في ممر (راسل)، بابه الخلفي، الموصد دائماً بالمفتاح، يفضي إلى زقاق (سان سلفدور). كانت خالتي تعيش في إحدى غرف المخزن، عجوز متقدمة السن اختل عقلها قليلا. نحيفة وناتئة العظام. كانت ـ أوعلى الاقل كما بدت لي آنذاك ـ هائلة جدا لا تتكلم إلا لماماً. تفزع من مجاري الرياح. نادراً ماتخرج. لا تتركنا ندخل حجرتها ولقد ضبطتها أكثر من مرة تختلس الطعام، او تخفيه. وكان رائجا في الحي أن موت مورانيا أو اختفاءه أحدبها بالخبال. كنت دائما أراها متشحة بالسواد. واعتادت على الحديث مع نفسها. كان المنزل ملك رجل يدعى السيد (لوتشيسي)، وهو حلاق حي باركاس. وكانت أمي خياطة في البيت. لقد كانت الأحوال قاسية. ودون فهم، كنت أسمع كلمات يتمتمن بها بصوت منخفض: منفذ الأحكام، الحجز، حلول آجال الاستحقاقات. اغتنمت أمي أبي أقصى الحدود، وكانت عمتي تردد بعناد: لن يسمح خوان لهذا الإيطالي بطردنا، وتذكر بالقصة التى حفظناها عن ظهر قلب ـ قصة الوقح الذي جاء من جنوب المدينة وتجرأ على التشكيك في شجاعة زوجها. ولما علم الزوج بذلك ذهب الى الطريق الآخر من المدينة، وبحث عنه ثم

أنهى المسألة بطعنة سكين واحدة رماه بعدها في رياشويلو. لأعرف ما اذا كانت القصة حقيقية ؛ المهم هو أن هذه القصة ترددت على الأفواه، وأن الناس صدقوها. تصورتني نائما وسط الأراضي المهملة في زقاق (سيرانو)، متسولا، أو بائعا الزليق في سلة. كان هذا الحل الأخير يستهويني لأنه ينجيني من الذهاب الى المدرسة. لا أعرف كم استمر فزعنا ذلك. قال لنا المرحوم أبوك ذات يوم: إنه لايمكن قياس الزمن بالأيام كما تحصى الأموال بالسنتيمات أو البيسوات لان البيسوات تتشابه جميعا، في حين أن لايوم يشبه ألآخر، بل وربما الساعات نفسها لاتتشابه.

لم أدرك جيداً مغزى مقالته. ولكن العبارة بقيت راسخة في ذهني. في ليلة من تلك الليالي حلمت حلماً انتهى بكابوس.

حلمت بخوان (زوج خالتي). لم يسبق أن عرفته قط، لكنني كنت أتخيله خلاسياً هندياً، قوياً بشارب دقيق ولمة طويلة. كنا نتوجه نحو الجنوب عبر مروج شاسعة وأدغال، لكن هذه المروج والأدغال كانت هي زقاق طاميس. كانت الشمس تتربع عاليا كبد السماء في ذلك الحلم. كان (خالي خوان) يرتدي بدلة سوداء.

توقف بالقرب من صقالة في ممر ضيق دسّ يده تحت معطفه إزاء قلبه. ليس كمن يريد إخراج سلاحه ولكن كمن يخفيه. وبنبرة كلها حزن قال لي: «لشد ماتغيرت» وأخرج يده فلمحت براثن نسر. استفقت وانا أعول في فحمة الليل. في الغد أجبرتني أمي على مصاحبتها للذهاب عند لوتشيسي. كنت أعرف أنها ستطلب منه مهلة. ولاريب في أنها اصطحبني لكي يفهم غريمها مبلغ مأزقها الذي تتخبط فيه. لم تبح ببنت شفة لأختها التي لم تكن لتسمح لها بأن تهين نفسها بهذا الشكل. لم يسبق أن وضعت قدمي في حي (باركاس) ؛ وبدالي هذا أكثر إزدحاماً، وأسرع حركة، وأن الاراضي الفارغة فيه أقل. وحين كنا ننعطف في زاوية الزقاق لحظنا شرطة وحشداً من الناس أمام الرقم الذي ننشده.

كان أحد الجيران يكرر من مجموعة الى أخرى أنه استفاق حوالي الثالثة صباحاً، على وقع ضربات قوية على باب لوتشيسي ؛ وسمع الباب ينفتح ثم شخصاً يدخله. وبقي مشرعاً في الفجر وجد لوتشيسي مرمياً على عتبة الباب نصف عار. لقد قتل بطعنات سكين. كان الرجل يعيش وحيداً ؛ ولم تعثر الشرطة أبداً على المجرم. لم يسُرق شيء. وذكر أحدهم بان المرحوم فقد بصره، كله تقريباً، في الايام الاخيرة وقال آخر بنبرة حاسمة: «لقد قضي الأجل». هذه الحكمة ونبرة الصوت أثارا انفعالاتي ؛ ولقد أتيح لي فيما بعد ملاحظة أنه كلما توفي شخص فلا بد أن يوجد دائماً إنسان ليقوم بهذا الاكتشاف.

دعانا الاشخاص الذين سيسهرون بجانب الميت الى شرب القهوة فتناولت منها كأساً. وفي النعش حل محل الميت وجه من الشمع. صرحت أمي بذلك. فضحك أحد موظفي مصالح الدفن ثم أوضح لي بان هذا الشخص المتشح بالسواد هو السيد (لوتشيسي). نظرت مشدوها إليه فارتأت أمي أن تجذبني من ذراعي.

طوال شهور لم تتطرق الاحاديث إلي موضوع آخر غير تلك الحادثة. فالجرائم قد ندرت آنذاك: تذكروا الصدى والجملة التى أحدثتها قضية (ميلينا)، و(كامبانا وسيتيرو)! أما الشخص الوحيد في بوينوس آيريس الذي لم يأبه بتاتاً، بما حدث فهو خالتي فلورنتينا. كانت تردد بإلحاح العجزة المعمرين: «ألم أقل لكم إن خوان لن يتيح لهذا الايطالي فرصة رمينافي الشارع» ذات يوم كان المطر يهطل مدراراً، ولم أستطع الذهاب إلى المدرسة، فبدأت أفتش المنزل. صعدت إلى المخزن. كانت خالتي جالسة هناك مكتوفة اليدين ؛ وتبين لي أنها لاتفكر في شيء. تفوح من الغرفة رائحة الحبيس. يوجد في إحدى زايا الغرفة سرير من الحديد تتدلى سبحة من أحد قضبانه ؛ في الزاوية الأخرى خزانة من الخشب للملابس على أحد الجدران المصبوغة بالجير صورة لعذراء الكرمل. وعلى طاولة سرير النوم شمعدان. ودون أن ترفع عينيها قالت خالتي لي:

ـ أعرف ما الذي دفع بك للمجيء هنا، إن أمك هي التي أرسلتك. فهي لاتريد ان تصدق بان خوان هو الذي أنقذنا.

وجازفت بالقول: ـ خوان؟ لكن خوان مات منذ عشرسنوات» قالت لي ـ خوان هنا. أتريد أن تراه؟ فتحت درج طاولة سرير النوم واخرجت منه خنجراً وتابعت كلامها بصوت عذب: ـ ها هو ذا. لقد تيقنت من أنه لن يتخلى عني أبداً. لم يدرج على وجه البسيطة رجل مثله، إنه لم يدع للأيطالي فرصة ليتفوه بأوف ! وحينئذ فقط فهمت بان هذه المخبولة المسكينة قد اغتالت (لوتشيسي) تدفعها

البغضاء، وربما الجنون أيضاً، ومن يدري ربما حباً. تسللت من الباب الخلفي، وعبرت أزقة وشوارع تحت جنح الظلام، وعثرت في النهاية على المنزل وبيديها العظميتين الضخمتين غرزت الخنجر في جسم الرجل. الخنجر هو مورانيا. إنه الميت الذي نستمر في حبه واعزازه.

ولم أعرف أبداً اذا ما كانت قد أسرت لأمي بالحكاية. وماتت قبل قليل من طردنا. بهذا تنتهي حكاية طراباني الذي لم أر ه قط فيما بعد. أعتقد أنني أستشف - في حكاية هذه المرأة التى بقيت وحيدة، تخلط بين زوجها ورجلها المتوحش بهذا السلاح القاتل الذي تركه لها، سلاح جرائمه - رمزاً إن لم تكن رموزاً عديدة. لقد كان خوان مورانيا رجلا، تسكع في أزقة ألفتها، عرف ما عرفه الرجال، وذاق طعم الموت، وصار سكينا فيما بعد ثم ذكرى سكين وغداً لن يصير سوى نسيان، الكل يصير نسياً منسيا.

□ الدار البيضاء

دراسات

السحر والشعر

(بحث سيميولوجي في الأنظمة المقفلة والمفتوحة للدلالة والاتصال)

خزعل الماجدي

* هذا البحث قدم كمحاضرة في امسيات البرنامج الخامس للاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي بتاريخ ١٩٨٦/٨/٢٠ .

لا شك بان طبيعة المنهج في معالجة امرين هامين كالسحر والشعر هي القضيةُ الحاسمةُ التي سينتج على ضوئها تحديدُ طبيعةِ كل من السحرِ والشعر ومدى التقارب او الابتعاد بينهما .

فربما تسقطُ المناهجُ الرومانتيكيةُ في ضم وهج كلٍّ منهما في شعلة واحدة يصعب معها التفريق بينهما ويزيد الالتباس التباساً أخر وربما تضيعَ المناهجُ السلفيةُ في تبريراتٍ لا طائلَ تحتها لجعلِ السحرِ منبعَ الشعر وأصله وبذلك تحدد مرجعية الشعر في نظيرٍ قديم يكاد يشبههُ من الخارج ولا شك ان هناك اعتراضاً حضارياً اولياً حول العناية بالسحر وما يتبعه من امور الشعوذة والايهامات التي انحسرت فاعليتها في عصور العلم والمدنية وتحولت الى دراسات فولكلورية وانثروبولوجيه معروفه .

وهذه كلُّها أمور يجب ان تكونَ ماثلةً في الذهنِ عند الاقتراب من ايّ منهج يصلح لمعالجة هذا الأمر .

ومن هذه النقطة بالذات .. من هذا التوترِ القائم بين طرفي الموضوع (السحر والشعر) من جهة وبين هذين الطرفين والمنهج من جهة اخرى حاولت أن أسير بحذر لمعالجة قضية شائكةٍ كهذه كنتُ قد شرعت في تنفيذها على مستوى النصوص الشعرية الذي كان عوناً لي على التعامل مع السحر باعتباره ركيزةً اسلوبية من ركائزي في كتابة الشعر ..

لقد وجدت ضالتي في السيميائية (السيميولوجيا) فكانت اصلح المناهج لتوضيحِ العلاقة بين الشعر والسحر لما تضمنته من معالجة حيادية تعنى بالرموز في كلا الحقلين وتكشفُ عن اسرارهما بروح علمية خالية من الانطباع والتأثر ولقد وجدتُ في تجذير السيميائية فلسفياً امراً ناجحاً في معالجةٍ ادق ولذلك اقتربت معالجتي السيميائية للشعر والسحرِ من الفلسفةِ فكان ان اعطى لي مثلُ هذا الاقتراب نتائجَ اوضحَ واقربَ الى الشمول والكلية . واذا كانت السيميائيةُ هي احدثُ العلوم الانسانيةِ في الغرب والتي بدات تغزو بعد البنيويةِ مناهجَ الدراساتِ الانسانيةِ وتعمل على اعادة نقدها وفهما اذا كانت هي هكذا من هذه الناحية مما يقرب صلاحيتها بسبب حداثتِها فان الامرَ الأكثر اغراء هو خضوع العلوم والآداب والفنون والدراسات الانسانية باجمعها لدائرة السميولوجيا .

واعتبار المعرفة بل والوجود كله حقولاً رمزيةً ودلاليةً صالحةً لان تعالجَ من هذهِ الزاوية .

لهذا ولذلك كانت مثل هذه الدراسة المتواضعة التي لا تدعي اكثر من وجهة نظر تحاول ان تجد لها مكانا بين وجهات النظر الاخرى .

ما قبل المنطق Prelogic Period

«الاقتراب من الكون السحري»

من الصعبَ تناولِ السحرِ والشعر دفعةً واحدة كقضيتين منفصلتين يشكل كلٌ منهما طرازا خاصا من الممارسة العقلية او الحسية . بل يفترضُ ردُّ كلّ منهما الى نظامه الاشمل الذي يعمل تحتَهُ .

يقع السحر في منظومة ما قبل المنطق حيث كان النظر الى الاشياء يستدعي تفكيراً اوليا يربط باعتباطية بين الاشياء والظواهر ولذلك حين يتم الربط بين هطول المطرِ وتدفق الدم من الضحيّة المذبوحةِ لاجل استنزال المطر فان ذلك يتم وفق ربطٍ اعتباطي بين الظاهرة والشيء وهكذا تبدو سيطرةُ الاشياء مربوطةً ببعضها بطريقة قبلمنطقية اي اولية وتبدو اللغة في هذه المرحلة تابعةً للاشياء تعمل خلفها حيث تسخرُ اللغةُ لتعيين وربط هذه الاشياء لا للتفوق عليها وعلى ذلك كانت اللغةُ تابعةً للشيءِ وكان الشيء متداعيا بطريقةٍ لا منطقية مع الشيءِ الآخر او الظاهرةِ هو اساس مرحلة ما قبل المنطق .

يتعين علينا إذن ان تجعلَ تفوقَ الشيءِ على اللغةِ والربط اللامنطقي بين الاشياءِ وبين الظواهرِ من الامور المميزة لهذه المنظومةِ . وبلغةِ السيميائيةِ يتفوقُ المدلولُ على الدال وتتحولُ الاشارةُ الى تابعِ للمدلولِ ان تؤثر به بل تتسخر لهُ .

واولُ انفصال في مشيمةِ هذه المرحلةِ كان يوم اخترعت الكتابةُ فتحولت اللغةُ الى دال ذي كيان صوتي / صوري وكان يتبعُ ذلكَ انقلابٌ خطيرٌ في مهمةِ اللغةِ .

لذلك كانت مرحلةُ ما قبلَ المنطقِ وهي مرحلة الاقوام البدائيين مرحلةً للاشياءِ وكانت اللغةُ عونا على التعامل مع هذه الاشياء وعلى هذا تمتاز هذه المرحلة بانها فيزيقية تقع في رحم الطبيعة وما زال الانسانُ فيها لم يولد بعد واللغةُ اولُ خصامهِ مع الطبيعةِ ولكنها ما زالت حتى ذلك الوقت تابعا لها .

ان البناء او التداعي غيرِ المنظم للاشياءِ هو ما يدعوهُ علماءُ الانثروبولوجيا بالسحر .

فالسحرُ صورةً من صورِ تطبيقٍ ـ او على الاصح إساءةِ تطبيق ـ مباديء تداعي وترابط المعاني ولذا يطلق عليه في كتاباتِ كل من تايلور وفريزرِ اسم (العلم الزائف) او (العلم الكاذب Psendo-Science)(١) .

وهكذا يكون السحرُ علما زائفا فهو ينظمُ الاشياء وفقَ نظام ولكنه نظامٌ كاذبٌ ليس فيه نسقٌ يؤدي الى معاني متسلسلةِ مترابطةٍ ترابطا منطقيا ولذلكَ كان السحرُ احدَ اهم سماتِ عصرٍ ما قبل المنطق . فالسحرُ اذن نظامٌ تداعٍ غيرِ منظمٍ ولكنهُ نظامٌ محكومٌ ببنى عميقة تحركهُ وقد كشفت الدراسات الانثروبولوجية البنيوية التي قام بها كلود ليفي شتراوس هذه البنى في سياقات سحرية مختلفة تخص بعض الممارساتِ والطقوسِ وطرق العيشِ والطعامِ وغيرِ ذلك ..

ان اولَ الاختلافاتِ بين السحرِ والعلمِ من هذا المنظورِ هو في ان السحرَ يقول بحتميةٍ شاملةٍ تامةٍ فيما يعملُ العلمُ مميزا بين المراتب وهي مراتبُ اخرى والاّ يمكننا المضيّ بعيدا في هذا المجال فنعتبرُ الدقة والصرامة اللتين تميزان الفكر السحريّ والممارسات الطقسية من المؤشراتِ التي تدلُ على ادراكٍ لا واعٍ لحقيقةِ الحتميةِ بوصفها وجودا من نمطٍ معينٍ للظواهرِ العلمية ؟ فتكونُ الحتميةُ والحالُ هذهِ ملحوظةً بالظنِ (الحدس) قائمةً في لعبةِ الحياة قبل ان تكون مباديء مدركة و (سننًا) (محترمة) .(٢) .

والسحرُ على ذلكَ علمٌ حدسيٌ خاضعٌ لان يكونَ كاذبا او غيرَ دقيقٍ في بعض نتائجهِ ولذلكَ يشدُنا ميلٌ قويّ لاعتبار السحر كوناً رموزيا مقفلاً اكثر من كونه مرحلةً من مراحل العلم ، السحرُ دائرةٌ مكتملةٌ لها سماتُها (فليسَ الفكرُ السحريّ بدءاً او جزءاً من كلٍّ لم يكتمل بعد بل انه نظام شديد التماسك ، مستقلٌ في هذه اللحاظ عن النظام العلمي الذي سيتشكل فيما بعد الاّ من حيث الطباق الصوري بينهما) . (٣)

النظام السحري نظام قبلمنطقي قائم بذاته والنظام العلمي نظام منطقي قائم بذاته وليس الاول بدءاً للثاني وليس الثاني امتداداً للأول وسيكون لزاماً علينا ان نعتبر النظام الشعري الذي هو نظام بعد منطقي قائما بذاته كذلك وهو ليس نتيجة لنمو الاثنين .. بل ان الانساق الثلاثة هذه (القبلمنطقي ممثلاً بالسحر والمنطقي ممثلاً بالعلم والبعد منطقي ممثلاً بالشعر) انظمة لا تاريخية

وليس بينها صلات تطور ولذلك فهي متعايشة مع بعضها دون ان يلغي احدها الآخر او يكون بديلاً عنه ودون ان يؤدي تطور ايٍّ منها الى الآخر . ولكي نكتشف الكون السحري القائم بذاته فيجب علينا ان نكتشف بناه العميقة التي تعمل على تشكيل انساقه اولاً ثم نحاول فك شفراته الدالة .

البنية السحرية بدلالة السيميولوجيا

يبين (سامبسون) في واحدةٍ من امثلته على ان الكيمياء الحديثة ترد انواع العطور والاطعمة الى خمسة عناصر تدخل في مزاجات مختلفة (الكاربون والهايدروجين والاوكسجين والكبريت والآزوت) ويصنف الانسان البدائي العطور والاطعمة في اصناف تشابه ما تفعله الكيمياء الحديثة . ويعلق شتراوس على هذه الحادثة فيقول :

(بان الفيلسوف البدائي او الشاعر قد يتوصل الى هذه التصنيفات نفسها مستلهما معطيات لا علاقة لها بالكيمياء او باي علم آخر ، وتكشف لنا النصوص الاثنوغرافية عدداً من هذه التصنيفات التي لا تقل اهمية من حيث قيمتها التجريبية والجمالية ولا يصح القول ها هنا بان هذا الامر يعود الى تسعير التداعيات تسعيراً يتكفل الحظ بانجاحه) . (٤)

وهكذا تبدو البنية السحرية عميقة تكمن في الحس / الطبيعة ولكنها تعمل بقانون لا تراتبي او بتداعٍ منظم ولقد استطاع المنهجُ البنيوي من خلال طروحاتِ شتراوس الكشف عن البنى السحرية في اللغةِ وفي الفنونِ وفي تصنيفِ الحيواناتِ والنباتاتِ وغيرها ويحفل كتابه (الفكر البري) بامثلة لا حصر لها تدل على ذلك .

اما النظام الاشاري السحري فهو نظامٌ مقفل لا تدل فيه الاشارة الآ على الشيء ولكل شيء معنى ولذلك تعمل الاشارة في الممارسات الطقسية او في اللغة في نظام دلالي محدد وقاطع ويقدر البعض بان الممارسات السحرية المتبقية بـ (٣٥٠) نوعاً وهذا عدد متواضع امام الممارسات السحرية القديمة وتضع فن التنجيم وورق اللعب وخطوط اليد وقراءة الفنجان وكرة الكريستال والفراسة والعيدان وغيرها ضمن ذلك .

السحر نظام سيميائي مركب فهو يعتمد على عدة اسس او وحدات اولية فاللغة كنظام سيميولوجي اساسها الكلمة والموسيقى كنظام اساسها النغم والفن التشكيلي اساسه الخط . والسحر يتكون من جميع هذه الانظمة ولذلك يمكننا القول بان السحر نظام سيميولوجوي اعتباطي اساسه الكلمة / النغم / الخط فهو نظام مركب يعتمد اختلاط الاسس السيميولوجية والتعامل معها جميعاً ولا يعتمد التعقيد العالي المتحقق في اللغة مثلاً والذي يعتمد اساساً واحداً خصوصاً وان الشعر نظام خارجٌ على نظام اللغةِ بمعنى انه يزيدُ من سعةِ الاستخدام اللغوي وينفي في كثير من الاحيان طراز المعجم فيه ولذلك يزحزح الشعر الاستخدام اللغوي والدلالي والاتصالي وبذلك ينعش اللغة ويجددها بل ويفجرها ، يبعثها ويمنع سكونها القاموسيّ واستخدامها الاستهلاكي الجماعي يعتبر دي سوسير (ان العلامات التي تتميز بالاعتباطية المطلقة تحقق اكثر من غيرها العملية السميولوجية ولهذا السبب فان اللغة وهي اكثر الانظمة التعبيرية تعقيداً وانتشاراً هي اكثرها تمثيلاً للعملية السيميولوجية ومن هذا المنطلق يمكن ان تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات بالرغم من انها نظام خاص فحسب) . (٥)

ورغم ان دي سوسير يرى بان علم اللغة لا بد ان يرتبط بالسيميولوجيا الآ انه يعتبر اللغة نظاماً سيميولوجيا نموذجيا ويقترح ان تكون السيميولوجيا هي العلاقات بين الانظمة المختلفة بالاضافة الى العلامات التي تكوّن هذه الانظمة .

ولذلك يكون النظام السيميولوجي السحري اولياً لاغلاق انظمة الدلالة وارتداد انظمة الاتصال رغم انه يساهم في التقاط العلاقة بين عدة انظمة دلالية (اللغة ، الخط ، النغم ، الحركة) ولكنه اختلاط عفوي .

ان الكون السيميولوجي السحري يحتوي على نظامين نظام الدلالة الذي اشرنا اليه وحددناه باعتماد على الشفرة السحرية المغلقة ونظام الاتصال الذي هو تحقيق لنظام الدلالة ومجرىً له .

ونظام الاتصال السحري نظام تجري فيه عمليات ايصال الشفرة المغلقة الى غاية هي في الغالب كائنات موهومة ويتم استدعاء وترجي اسماءٍ وهمية ولذلك يساهم التداعي غير المنظم ونقطة الاتصال الوهمية في جعل العلاقة قائمة بين شيئين او اكثر من خلال الشفرة الدالة ويمكن ان نتتبع مجرى اتصال الدلالة على الوجه التالي :

١ ـ يرمز للشيء رقم (١) بالشفرة ١ .
٢ ـ تسعى الشفرة ١ لمخاطبة نقطة وهمية .
٣ ـ تستوجب هذه المخاطبة استحضار الشفرة (ب) .
٤ ـ ترد الشفره (ب) الى شيء اخر رقمه (٢) .

وهكذا يكون الخطاب السحري في اساسه اتصال بين شيئين عن طريق استعارة نظام دلالي لا معنى له ولذلك تبدو طقوس هذا النظام اكثر اهمية من غايته وهكذا نكشف الستار عن جدوى الممارسات السحرية الكامنة في طقوسيتها لا في تحقق غاية هذه الممارسات في حين تجري في نظام الاتصال الشعري عمليات ايصال شفرة مفتوحة لا غاية لها .

الدلالة السحرية ليست اعتباطية ولذلك فهي محدودة المعنى محدودة الاتصال اما الدلالة الشعرية فاعتباطية (بحكم اللغة) ولذلك فهي / محدودة المعنى وذات قناة اتصالية مركبة وعالية .

يسعى الشعر وهو نظام لغوي منفتح ومركب الى التوغل في نظام دلالة واحد هو اللغة ولكنه بالتاكيد يتخصب كثيراً من خلال انفتاحه على انظمة سيميولوجية اخرى كالموسيقى والرسم والرقص ، والسحر هنا يعطي اشارة جيدة للشعر لكي يهضم هذه الانظمة ويتحرك بها ولكن بتركيب اشد قوةً وعلواً .

فعلى الشعر ان يمتص الدلالي للموسيقى (السلم الموسيقي وتنويعاته وتخريجاته و ... الخ) وان يمتص النظام الدلالي للرسم والكومبيوتر واجهزة السيطرة العالية .. نعم ، على الشعر ان يهضم انظمة الدلالة والاتصال في هذه الحقول لكي يتذهب اكثر وينفتح كونيا على المعاني الشاملة ان الشعر في هذا العصر يحاول الاستفادة من كل منجز آلي او بايولوجي او رياضي او عقلي ليعد العدة للارتفاع والانفتاح على لوغوسه الذي اعدّ له فهو يتضمن الكلية والشمول في جوهره .

ان التداعي غير المنظم للعلامات في النظام السحري بل والتداعي غير المنظم للعلاقات بشكل ادق في بنية متماسكة وفي دلالة متماسكة وفي مجرى اتصالي مرتد ، هذا التداعي لا يفتح في الحياة او في اللغة او العقل اسراراً جديدة بل يكاد يشبه هذا الفوضى داخل اربعة جدران وليس في فضاء مفتوح .

من هذه النقطة يخترق الشعر السحر ليستدعي تداعياً غير منظم في بنية غير متماسكة وفي دلالة غير متماسكة وسيتيح هذا الفضاء المفتوح نمواً خلّاقا للنص الشعري في اتجاهات متعددة .

المرحلة المنطقية Logic Period

«الاقتراب من الكون العلمي»

هذه المرحلةُ ليست منفصلةً بايّ حالٍ من الأحوالِ عن المرحلةِ السابقةِ ولكنها تصنع اللغةَ مع الاشياءِ في مستوىً واحد اذ لم تعد الاشياء هي التي تسيطرُ على اللغةِ بل تحولت اللغةُ الى كيانٍ او نظامٍ يتماثل مع نظامِ الاشياءِ فقد نضجت (الحالات) التي هي ليست اشياء وضعَ بها نظام اللغة الشيئي واصبحت المعرفة مستوعبةً الوجود او قادرةً على التعبير عنه ونجحت اللغةُ في ايصال حالات (الفرح ، الحزن ، القلق ، التبصر في العالم والوجود والزمن ...) واصبحت هذه الحالاتُ لغةً بالاضافةِ الى مسميات الأشياءِ في اللغة .

ان فحصَ نظامِ اللغةِ في هذه المرحلةِ يدل على وجودٍ متميزٍ للافعالِ ايضاً فزيادةُ تمثل الوجودِ في اللغة من خلالِ الافعالِ يعني فرزاً دقيقاً لها وكشفاً عن الصفة الحركية للوجود في حين تدلُ الاسماءُ على الصفةِ السكونية لانها تشير الى الشيء بذاته .

وهكذا احتشدت اللغةُ بالحالاتِ والافعال وتمّ التعبير عن الوجود بطرق منطقية ، وكانت الكتابةُ اولَ بشائرِ المرحلةِ المنطقيةِ لانها استطاعت ان تثبّت الموجودات في اشارةٍ ورغم ان تاريخ الاشارة غير اللغوية كان اقدم الا ان الذي حصل هو تماثل بين الاشارةِ اللغويةِ والاشارة الصوتية وهكذا اندفعت الكتابةُ في محاولةِ تمثيلِ اللغةِ والعالمِ والاشياءِ وبفضل تطور الكتابة عند الامم القديمة والجديدة استطاعَ الانسانُ ان يصنّف معارفهُ المتراكمة فاخترع اللوغوس (الذي هو اللوجي (**Logy**)اي المنطق او الكلمة) ليصنف به المعارفَ والعلومَ على وجهِ التحديد ولكن هذهِ العلوم وبضمنها العلوم الحديثةِ ما زالت تتضمن نظامين الاول علومي (مدلول) والثاني سيمائي (دال) لأن العلوم معبر عنها باللغة اي ان العلوم مندرجةٌ في نظام اللغةِ نفسَه مما يجعلُ العلومَ المعاصرةَ تسعى لانتاج انظمةٍ غيرَ السنية تنتمي الى النموذجِ المنطقيّ (لأن هدفَ كلِّ علمٍ في الواقع هو التشديدِ على الوظائفِ الاخرى : العاطفيةِ والامريةِ .. الخ) . (٦)

ولذلك سعت العلومُ كلٌ في حقلهِ الى خلق انظمةٍ سيمائيةٍ في محاولة للانفصال من النظام الالسنيّ فالمعادلات

الكيميائية والرموز الفيزيائية والتعبير عن النباتاتِ والحيواناتِ برموز مركبةٍ كلها تدل على غزو السيمياء لحقول العلم وهذه دلالةٌ على سيادةِ المنطقِ على العلومِ ولذلك تطورَ المنطقُ من علمٍ تقليدي ارسطي مكَون من انظمة قياسية الى منطق غير تقليدي صوري رمزي مكَون من انظمة علامات اعتباطية ونسقية وهذا بحد ذاته يثبت ان العلوم تسعى لاختيار انظمة سيميائية خاصة بها رغم انها لا تستغني عن اللغة ان الفرقَ ين المرحلةِ المنطقيةِ والمرحلةِ القبلمنطقية هو أن الاولى تقيمُ علاقاتِها بين الاشياءِ والثانيةُتركز على الاشياء ، الاولى تجعلُ من الدالِ اساسَ نظامِها مشيراً الى المدلولِ والثانية تجعل المدلولَ اساسَ نظامِها .

وكان لتاسيسِ فنونِ الكتابةِ الشعريةِ والنثريةِ على اساس منطقي امرٌ في غاية الاهميةِ للتمهيدِ الى مرحلةٍ او الى نظامٍ أُخر . وكذلك تاسيسُ الانظمةِ الموسيقيةِ والتشكيليةِ ولقد شهدت العصورُ الكلاسيكيةِ ترسيخاً شاملاً لهذه الانظمة ، وكانت هذه الفنون مماثلةً لمنطق الجمالي الذي هو شكل المرحلة المنطقية هذه لقد اعلنَ ارسطو علمَ المنطقِ مقياساً للعلومِ وبعد مخاضٍ طويلٍ بدات العلومُ الصرفةُ كالكيمياءِ والفيزياءِ والفلكِ والبايلوجيا ثم التكنولوجيا والآليات المتقدمة الاقترابُ من علم المنطقِ الرياضيَ او الرمزي مطوراً واتت بعد ذلك مرحلةً لاحقةً حيثُ بدات العلومُ الانسانيةُ تتخذُ من علمِ المنطقِ مركزاً لها وتحاولُ ان تقتربَ منهُ ولذلك نشات البنيويةُ والسيميائية من خلال سيطرةِ المنطقِ على العلومِ الانسانية .

المنطق اذن يمضي فلسفياً في العلومِ الانسانيةِ بمعناه المادي ويمضي رياضياً في العلوم الصرفةِ ولكنه في كل الاحوال منطقٌ رمزي لقد اتجهَ باشلار لوضعِ المعرفةِ العقلانيةِ في هذا الاتجاهِ واتجه جان بياجيه لوضع علم النفس في اتجاه المنطقِ واتجهت جوليا كريستيفا لوضعِ المقولات الادبية في اتجاه المنطق واتجه ديموزيل لوضع الاسطورة في نفس الاتجاه وكذلك فعل شتراوس في مجال الانثروبولوجيا وهكذا سادت العصرَ نزعةً منطقيةً متاتيةً من الحفز الذي مارسته العلومُ المحضةُ على المعارفِ والفلسفة بوجهٍ خاص .

المرحلةُ بعد المنطقية **Pestlogic Petiod**

«الاقتراب من الكون الشعري»

هذه المرحلةُ هي مرحلةُ استقلالِ اللغةِ وتكوينِها لنظامِها الخاص المنفصل عن نظامِ الاشياءِ او الحالات المعبرةِ عنها ، وتجد اللغةُ اعلى اشكالِ حيويتِها في الشعرِ ولذلك يبدو الشعرُ نظاماً لغوياً مضاداً لنظام ، انه سحر اللغة المفتوح عندما تتحول اللغةُ مع الزمنِ الى انظمةٍ لغويةٍ صارمةٍ يضعُ الشعر نفسه كمفتاح لحلِ ثبات اللغة .

الشعرُ في هذه المرحلة عكس اللغة لا يؤدي الى ايصال معنىً محدد بل يؤدي دوره كرسالةٍ مزدوجةِ الوظيفةِ واحدةٌ في اللغةِ والاخرى في الوجود . المرحلةُ المنطقيةُ ادت دورها وما زالت حين دلت على الطبيعة مفروزةً مقروءةً اما الشعرُ فيدل على تدخل الذات الانسانيةِ على هذه الطبيعة انه تدخلُ لاحقٌ لتدخلِ الطبيعةِ مع نفسِها في الصراعِ ولذلك فان مستوى الاعتراض سيكون جديداً ومغايراً .

التدخل الانساني من خلال اللغة بمعناه الاشتقاقيَ كدالةٍ على الاشياء ليسَ تدخلاً قدرِ ما هو خضوعُ لتنسيطِ آثارِ الطبيعةِ على الانسان اما التدخل الانساني من خلال الشعرِ فهو تدخلُ احتجاجيَ وهو اعتراضَ على مستوى الطبيعة الهيراقليطي على غايتهِ الصدفويةِ الرهيبةِ ، الشعر يختلف عن السحر في كونِه لا يتمثل قوانينَ الطبيعةِ / اللغةِ ويختلف عن العلم في كونِه لا يكتشفُ قوانينَ الطبيعةِ / اللغةِ با. يتدخل في هذه القوانينِ ويمنعُ تدفقَها العفويَ ، إذ· احتجاجُ الطبيعةِ ضَد نفسِها من خلالِ الانسانِ ولذلكَ يشكلُ الشعرُ اورجانون الجدل مع الطبيعةُ .

لانه ينسل من الطبيعة / اللغةِ ليعترضَ عليها فهو الطرف الثاني في عمليةِ الجدلِ بل هو بشكل ادق اداةٌ هذا الجدلِ لانه سيعملُ على انعاش هذه الطبيعةِ وتوقدِها .

ان المرحلة ما بعد المنطقية ليست مرحلة قادمةً او حاضرةً ، انها محضُ افتراضٍ يتخللُ وجودَنا الحاليَ والماضي والمستقبلي ولكن لها علاماتٍ تتركها على مخيلتِنا وافعالِنا ، ويشكل الشعرُ اساسَ هذه المرحلةِ لانه يعمل بميكانزمات مركبةٍ اجتهدت التيارات السيميائيةِ والتفكيكيةِ والبنيويةِ والتناصيةِ في تحديدِها وكان لذلك الاثرُ الكبيرُ في الاشارةِ الى ان الشعرَ كلُ مركبٌ تركيباً خاصاً

ولذلك فهو امرٌ يتجاوزُ المنطقَ لما بعده ، انه ليسَ فناً بدائياً سحرياً بل هو فنٌ ما بعد منطقيّ ان صح التعبير ، ان آثارَ المنطق فيه واضحةٌ من خلال السننِ الداخليةِ له في التجاوز الواعي ، وآثارُ ما بعد المنطق واضحةٌ من خلال التحرر من هذه السننِ لا رفضِها بل التشبع بها والخروج عليها .

يقول امبرتو ايكو وهو احد السيميائيين الذين عالجوا ميكانزمات الشعر الجديدِ في مقالةٍ له عن المرسلةِ الشعرية .

ان فهمَ المرسلةِ الشعريةِ يقوم ايضاً على جدليةٍ تتبدى في قبولِ ورفضِ السننِ والالفاظ التي يبعثها المرسلُ وفي الآن نفسه ادخالُ وطرحِ السننِ والالفاظِ الشخصية انها جدليةٌ بين الوفاءِ للنصِ والتحررِ من التفسيراتِ الدائرةِ حوله ، حيث نجد مرسلَ المرسلةِ يحاول ان يلبي رغباتِ الغموضِ في مرسلتِهِ باستعمال السننِ الخاصةِ ومن جهةٍ ثانيةٍ نراه مدفوعاً بفروضِ العلائقِ السياقيةِ ان ينظرَ الى المرسلةِ كما تكونت في ظلِ كاتبها وفي ظلِ العصرِ الذي كتبت فيه ، في هذه الجدليةِ بين الشكلِ والانفتاحِ على صعيدِ المرسلةِ ـ بين الوفاءِ واتخاذِ المبادرةِ ـ على صعيدِ المرسلِ ـ يُبنى نشاطُ التفسيرِ الخاص بكل مُستَعمِلٍ للأثر الادبي) . (٧)

كما تؤكد كل الميكانزمات الاخرى التي ابتكرتها او افترضَتها التيارات الاخرى على نبرةٍ ما بعدِ منطقيةٍ لا تستطيع الاشكال البدائية للتعبير (كالسحر) والاشكال المنطقية (كالعلم) تضمنها اما الشكل الشعري الذي هو اختزان وتجاوز للمنطق فهو الوحيدُ الجديرُ بتضمن هذه الميكانزمات لانها تعبر عن سياقِ الخروجاتِ على اللغةِ والفكرِ في محاولةٍ لانعاشِهما .

لقد كشفت التناصيّة في معالجتها لستراتيجيات النصِّ الشعريّ عن ان هذا النصَّ المنتجَ يتداخل قبل انتاجه مع النصوص السابقة عليه سواء كانت شعريةً ام فلسفيةً ام دينيةً ام اسطوريةً اي ان النصوصَ تساهم في انتاجِ النصِ الشعريّ ولكن العامل الحاسمَ في انتاجِ النص الجديدِ هو الستراتيجياتِ الموجهةِ للنصِ الجديد والتي يعمل المنتج (الشاعر) على قيادتِها وتوجيهها .

وقد كشفت نظريةُ التخاطبِ ونظريةُ التحكم الهامشيّ عن آلياتٍ جديدة تدل دلالةً قاطعةً على ان الشعرَ يخرجُ دائماً على المنطقِ الشعري ذاتِه ويظهرَ هذا جلياً في نظريةِ التحكم الهامشي التي تفترضُ صراعاً بين المباديءِ المنظمةِ للعمل والمباديءِ الفاعلةِ في النص والتي اعطت دوراً خطيراً لهذه المباديء الفاعلة .

ولا باس ان اشير كذلك الى آلياتِ التفكيكِ والاستنطاق عند جاك دريدا والتي يرى فيها انَّ النصَّ الادبي والشعري بشكل خاص يتضمن حركتين هما : حركة داخل ميتافيزيقية وحركة متجاوزة لها تشكل مزاجَ وتكوينَ الكاتب ، الاولى منطقيةٌ اسستَها الاعراف الكتابية والثانية مضادةٌ مشاكسةٌ فيها مزاجُ الكاتبِ ـ الانسان .

ان سوقَ مثلِ هذهِ الامثلةِ يدلُ دلالةً قاطعةً على ان التقنياتِ المعرفيةِ الجديدةِ تعاملت بجديةٍ مع الشعرِ ولم تجعل منه فناً فطرياً او سحرياً يقومُ على محاكاةِ الطبيعةِ او الذهنِ بل تعاملت معه على اساسِ انه تجاوزٌ للمختزنِ من المعارفِ والقوى الروحيةِ التي قامت البشريةُ في المرحلةِ المنطقيةِ (مرحلةُ العلمِ والفلسفةِ والمعارفِ الانسانية) ببنائِها ولذلكَ يكتسبُ الشعرُ على هذا الاساسِ معنىً جديداً لا باعتبارهِ محملاً بالمعارفِ السابقةِ بل باعتبارهِ مختزلاً لها وخارجاً عليها في نفسِ الوقتِ وهذه النقطةُ هي التي يختلف فيها الشعرُ عن السحرِ بل يتعارضُ معهُ لأنَّ السحرَ مؤسسٌ على البداهةِ والشعرَ مؤسسٌ على المعرفةِ وتجاوزِها . السحرُ بداهاتٌ متداعيةٌ بشكلٍ غيرِ منطقيّ (ولذلكَ يبدو غريباً وقد يصنفُ شعراً) اما الشعرُ فمعرفةٌ مخروجٌ عليها باعتبارِها نقصاً والشعرُ يسعى لسدِ هذا النقصِ فهو اذن معرفةٌ كليةٌ ، انه افتراضُ علمٍ كليّ يقفُ بوجهِ ايِّ نقصٍ دون ان يحاول جدياً ان يسدَ نقصَ المعارفِ الاخرى بل هو اصبعُ الاعتراضِ الدائمِ عليها من المنطقةِ العاليةِ ، وليس من التجهيلِ والحمقِ الذي تمارسُه فنونُ البداهةِ والفطرةِ والواقعةِ في المنطقةِ الواطئةِ .

سيميوطيقا الشعر

يرى جريماس بان سيميوطيقا الشعر تعتمدُ على العلاقةِ بينَ مستوى التعبيرِ ومستوى المضمونِ اي العلاقةِ بين الدال الصوتي والمدلولِ عليه ولذلك يقترحُ اقامةَ علاقةٍ بين الفيماتِ (العنصر الصوتي) والسيمات (العنصر الدال) ثم نمذجةِ التعالقاتِ الممكنةِ اي نمذجةِ الاشياءِ الشعريةِ ليصلَ في آخر الأمرِ الى ان هناكَ مستويين للنص الاول سطحيّ والثاني عميقٌ ثم يرى ان المستوى العميقَ للنصِ هو المولدَ والمستوى السطحيّ هو الظاهر .

ويفيدُ هذا الأمر مقارنةً مع سيميوطيقا السحر الذي تنعدم فيه العلاقةُ بين دالاتٍ تعبيريةٍ ودالاتٍ مضمونيةٍ لانها ملتحمةٌ ولذلك يكونُ النصُ السحريّ مكوناً من طبقةٍ واحدةٍ

هي في نفسِ الوقتِ عميقةُ وسطحيةُ بل هي بعدٌ واحدٌ للقول .. وهذا يدلُ ايضاً على اواليات الخطاب السحريّ باعتبارهِ ثمرةً غير متميزةٍ (Undiffrentiated) او غير ناضجةٍ ولكن السؤال الهام والخطير هو :

لماذا هذه الجاذبيةُ في النص السحري ؟
لم تنفتح شهواتُنا له ولم يدغدغ اعماقَنا ؟
لم نحاول الاستفادةَ منه فتنتعش نصوصُنا به ؟

وساحاول هنا تفسيراً خاصاً ارى انه سببٌ معقولٌ لهذه الاسئلة ، لقد توصلنا الى ان السحر ثمرةُ غيرِ مميزةٍ تحملُ معها في آن واحد سطحاوعمقا ، ذكراً وانثى ولذلك فهي ثمرةُ خنثى وهي تحملُ شحناتٍ متعارضةً ولكن بشكل بدائيّ ، ان سرَ جاذبيةِ النصوصِ او الفعالياتِ السحريةِ ياتي من انها نصوصٌ ايروسيةٌ محض تعمل الغريزةُ الخنثويةُ على اشعالِها وهي مبادلة حسيةٌ بخطابٍ لغويّ او تشكيليّ او طقسيّ .. ولذلك تلتمع نصوصُ الشعرِ بفعلِ استجاباتِنا الحسيةِ لها لا بفعل تشكلٍ فنيٍّ راقٍ فيها .

ان نصوصَ السحرِ والسيمياءِ والهرمسيةِ والزايرجةِ هي نصوصٌ حسيّة تنطلقُ من احساس غريزيّ ماديّ لتصور الكون وان شطحاتها الروحيةِ ما هي الّا اخفاق في التعبيرِ الحسيّ الاكمل ولذلك تكونُ امكانيةُ تمثِلها واعادةِ انتاجِها امراً معقولاً اذا استخدمنا في ذلَك تصوراً كونياً عالياً يهضم كل تنويعاتها ومستوياتها .

وساسوق مثلاً من البايولوجيا حول جاذبية مثل هذه النصوص الهيرمافروديتية فالخليةُ الجنينيةُ اذا وجدت في نظامِ جنينيّ كامل من الخلايا كانت عاديةً ومالوفة لانها ستتميز فيما بعد الى خليةَ عظمٍ او دمٍ او نسيجٍ مخاطيّ وغير ذلك .

لكن الخلية الجنينية وسط نظام خلايـا مميزة (differentiated) ستشكلُ سرطاناً تتكاثر خلاياه وفق آليةٍ جنينيةٍ يؤدي بالنتيجة الى تمايز ملحوظ عن بقية الانسجة ويخلق توتراً غير عادي يجعل من الخليةِ الجنينيةِ عامل استفزازٍ وحركةٍ غيرِ اعتياديةٍ .. ولو انه غطى فاعليةَ الجسمَ بالكامل لكانَ مثارَ حيويةٍ لا توصف .

ان استدعاء نص جنيني وثبة في نصٍ ناضجٍ سيشيع في هذا النص قوةً وحياةً ولمعاناً لا يوصف وسيتحول الى عامل تفكيك في النظام اللغوي الهندسي .

ان النصوصَ السحريةَ جذابةٌ بسبب طموحِها غير المعقول لا بسبب نتائجِها او معقوليتِها اذ ما علاقة الطيران في الليل بجناح هدهد يحترق تحت الأنف او ما علاقةُ اخصابِ الارضِ بتعرق جسد الساحر وما علاقةُ الورقةِ بالذهبِ عند تلاوة كلام غامضٍ عليه وهكذا بدت لنا المستحيلات السحرية شعريةً في بعض اوجهها ولكنها كانت مع الأسف ـ ليست كذلك لان مصدرها السحري كان يحصرُها في نظامٍ قاسٍ محدد .

ولذلك نتجاوزُ بالشعرِ مثل هذا النظامِ ويتحولُ السحرُ خامةً اولية في نظامِنا الشعري المنفتح وسينجم عن ذلك كسر انظمة الدلالة السحرية واللغوية بعامة وكسباً نفسياً لسلطات غير محدودة وسيكون السحر في حالة من هذا النوع موحياً لأن يحتفظ الشعر ايضاً باسرار لا تفك ..

انني أرى الشعرَ سحراً متعالياً لا سحراً بدائياً مشعوذاً احمقاً فهو نظامٌ مركب منفتحٌ ولا يحتاج الشعرُ الى صفةِ السحرِ كي نقولَ عنه ذلك ويكفيه انه الخروجُ الدائمُ الذي لا هوادةَ معه على كل ما في هذا الوجود .

المصـادر

١ . سير جيمس فريزر ، الغصن الذهبي ، ترجمة د . احمد ابو زيد
الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ١٩٧١ .
٢ . كلود ليفي شتراوس ، الفكر البري ، ترجمة د . نظير جاهل
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٤ .
٣ . نفس المصدر .
٤ . نفس المصدر .
٥ . فردينان دي سوسور ، علم اللغة العام ، ترجمة د . يوئيل يوسف عزيز
مراجعة النص العربي د . مالك يوسف المطلبي ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥ .
٦ . بيار غيرو ، السيمياء ، ترجمة انطوان ابي زيد منشورات عويدات ، ١٩٨٤ .
٧ . امبرتو ايكو ، المرسلة الشعرية ، مجلة الفكر العربي المعاصر العددان ١٨ / ١٩ شباط / آذار ١٩٨٢ .

قصة قصيرة

اغنية السفر البعيد

□ محمد مزيد

تحمل الرسالة في جيبك وانت موقن تماما انها تحتاج الى الكثير من العناء والبحث والتساؤل والنقاش والحوار مع اصناف شتى من الناس ربما يظللون عينيك عن الطريق السليم وتنحرف في طرق وعرة تؤدي بك الى الهاوية او ربما يفرغون جوفك من الاشياء الثمينة التي تحملها ويجعلونك تدور في حلقات مفرغة انت بعيد عنها كل البعد فتفرط باشيائك الثمينة بلا مقابل لتعود الى غرفتك البائسة وحيدا كالعادة تحتسي كؤوس الندم والحرقة ليس امامك سوى صورة نوال التي غربت شمسها لتحادثها بالذي يجري لك من مصاعب ومشاكل ومنازعات وخطوب حاولت التخلص منها بانزوائك الغريب وابتعادك الشاذ عن الناس والاصدقاء والاقرباء والاهل تاركا انطباعك الحسي المرهف خلف ظهرك متتبعاً ما تهتف به هواجسك وما تصرخ به لواعجك وتدعو اليه ظنونك التي باتت تسير على وتائر لا تعرف دوافعها حتى تفيق اثر صوت ناعم هادىء النبرات يدعوك ان تكف عما انت فيه فيما تعوم في بحيرة الذكريات الرهيبة التي لا تجد سلوى اجمل من سلواها الامر الذي يجعل رداءة اللحظات المسكونة بالتوقع والانبهار تعترض جموح تفكيرك في فحوى الرسالة التي جاءت من كائن مجهول لا تعرف كيف تسللت الى غرفتك وزعزعت فيك الرتابة والسكون الذي اعتدت عليه تمام الاعتياد والاطمئنان حالما تفيق تجد هذا الصوت الناعم الهادىء قد اختفى هو الآخر فيظل انزواؤك ووحدتك هو الحقيقة الثابتة التي لا تقبل نكران منطقها وفي خضم ذلك تتردد في ذهنك العبارة الشهيرة التي ركز صاحب الرسالة عليها «عليك ان تبحث عن مؤسسة تبيع كلمات المتعة» فتتصور انها مؤسسة مبنية من زجاج والموظفين الذين يعملون فيها من خشب او المنيوم والموظفات يلبسن ثيابا لا تستر الانزرا بسيطا من الانوثة تشرق الشمس عليها ولا تغرب وتنام على ضوء خافت ... مثلما تنام في غرفتك البائسة هذه وسط عائلة غريبة الاطوار حيث تراها تفتقد الى ابسط اصول الاسر اذ ينعدم فيها الاحترام والتقدير لرب الاسرة المسكين الذي يبدو انه لا يعرف اي شيء ولا يفهم ماذا يدور حوله ، السيجارة الرديئة بين شفتيه ينظر الى السماء في كل الاوقات وكان اوراق ايامه الاخيرة بدات تتاكل ... والضوء الخافت .. يسبح في غرفتك ، تتامل في الاصوات المتنافرة القادمة من النافذة المطلة على باحة الحوش وتحاول ان تفسر الرموز المتداخلة فيها ، كل ليلة ، وبعضا من النهار ، لكنك لا تستطيع ان تصل الى المعنى ، تعجز تماما عن معرفة هذه الاصوات ، تحاول ان تفسر الروائح التي تدور حول انفك ، انت تعلم انها نفس الرائحة ، لكنها تتغير كل ليلة اذ يصبح لها وقع في النفس في كثير من الاحيان تحثك لترى وتسمع وتتسائل ما سر هذه الرائحة العجيبة التي تثير شهيتي ؟ «لكنك تعجز ايضا عن معرفة لغزها .. فتنظر الى الضوء الخافت .. لعله يمنحك المقدرة الفذة في اكتشاف الخبايا والاسرار التي تحيط بك ، منذ اول يوم نزلت فيه مع هذه العائلة الغريبة الاطوار ... ثم تقرا الرسالة للمرة الثالثة بعد يوم شاق في البحث والتنقيب عن هذه المؤسسة التي يقول صاحب الرسالة فيها بانها ستبين لك بان العالم الذي انت فيه غير معقول ومضطرب آيل للزوال .. في حين تتحرك امامك الحيوات بمعقولية عجيبة لا احد له علاقة بقانون الزوال الذي يتحدث عنه صاحب الرسالة المجهول ، تحاول ان تجد مخرجاً لائقاً لا يفتت في داخلك النكهة التي صنعتها بعيدا عن عيون المتطفلين وذوي النفوس الصغيرة والعقول الناقصة تكون فيه سيداً ومرشدا وحاكماً لنفسك ، لا يتسيد او يرشد او يحكم عالمك احدٌ ، تقبت في دفتر ذاكرتك عن اسماء الذين اعترضوا طريقك ووقفوا عثرة امامك . جميعهم بدون استثناء الآن هم في عداد الموتى ... من اذن له المصلحة والمنفعة في ان يرسل لك برسالة كي يقدم خدمة مجانية بدون مقابل ؟ تمتلىء ذاكرتك باسماء اخرى حاولت ان تساعدك على قتل الفراغ .. وان تقتل فرديتك وسط عالم لا يعترف بالوحدة والانفراد ، حتى هؤلاء تبدو لك ملامح وجوههم الان غائمة ومعتمة وليس فيهم من يجشم نفسه العناء كي يخاطبك لينتشلك من وحدتك لتبحث عن هذه المؤسسة العجيبة «المؤسسة العامة لبيع كلمات المتعة» فتعود الى الضوء الخافت ... الذي يرسل بخيوطه على جدران غرفتك الصغيرة فيرشق جانبا منها صف الكتب التي وضعتها فوق المنضدة التي تلاصق سريرك الخشبي المتهرىء في حين تزحف بعض الخيوط الاخرى من النافذة على ارضية الغرفة يمتزج فيها لونان الاصفر والابيض ، الاصفر يغسل اثاث الغرفة فيمنحها كآبة فوق كآبتها خاصة الدولاب الخشبي الذي احتوى ملابسك القديمة ، والابيض يخيم على المنضدة والكرسي الصغير المحاذي لها ويسقط على الارضية ذات البلاطات الفرشية الباردة صيفاً وشتاءً ... تستل صورة نوال من تحت الوسادة وتحدق فيها ، لهذه اللحظة لم تدر من كان منكما المتشبث بالآخر في الوقت الذي كنت فيه تقضي معها لحظاتٍ من زمن تعتبره ليس مفقوداً اذ تهرب فيه كل حكايات الالم والفجيعة والرعب الانساني ، تبقى الاغنيات التي ترددها الجدران والشوارع والارصفة التي سارت معكما في تجوالكما اليومي في ازقة المدينة الباقية منذ زمن بعيد والى زمنٍ آخر على وضعها الذي يثير الدهشة والاسئلة والبحث ، تبقى الضحكات والممازحات والنكات معزوفة ذاكرتك التي تهشم منها الشيء الكثير ولم يبق الا نزر بسيط تحاول ان تجتز فيه بقية ايامك ... غير انك خلال هذا اليوم فقط ،

اكتشفت حاجتك القصوى لتغيير الافكار المهيمنة في ذهنك فتشعر بنوع من الثقل ينوء به جسدك ويسري في شرايين دمك يوقظ الطبقات الصديدية التي نامت فوق صدرك ، تلك الطبقات الممتلئة بالذكرى والروائح والاصوات ... وتصرخ في وحدتك الموحشة «اريد ان اسافر في الخلايا كي انقب عن ضميري» لكن صوتك لا احد يسمعه فتعود لتنظر الى صورة نوال وتقرأ في الرسالة للمرة الرابعة وتدخن السجائر فيما يزداد هذا الثقل وتتراكم فوق طبقات الصدر موجات الاشتهاء والبحث والتنقيب عما وراء هذا الاشتهاء ، تحاول ان تسترخي بالقاء جسدك على السرير كي تغفو قليلا فتطفىء المصباح الاصفر الكئيب وتصم اذنيك عن الاستماع لهذه الاصوات الهامسة التي توحي بالافعال الغريبة لاناس لا شغل لهم سوى الدخول في شقوق النفس الصدئة ، لكن محاولتك تبوء بالفشل اذ بدأت هذه الهمسات تتصاعد شيئاً فشيئاً تنبئك بما قد يحصل ... تقول : انها مسرحية كل ليلة حيث تقف صبرية بجسدها المتحرق شهوة لتزعق بوالدها البائس المسكين او والدتها التي تجهل اي نوع من النساء هي تنهرها وتصب الشتائم والسباب والعزاء والعتاب واللوم وانواع غريبة من الالفاظ عليها ... لم تستطع ان تفك طلاسمها حتى تهدأ وترتاح فيغيب صوت امها ويختفي والدها عن الحوش .. لتاتي اليك فيما الضوء الخافت ... كان قد انزوى الى ظلمة ابدية وما في البيت كلٌ قد سكن في حجرته لتبدأ معها رحلة البحث والتنقيب والاسئلة فتقول اليك : امازلت تحب صاحبة الصورة؟ وتحار في الاجابة لكن الظلام يمنحك القدرة على الرقص والرفس وكل انواع الحركات التي تعرف صبرية كيف تسخر منها صباحاً ... هذه الليلة الامر يختلف حيث جاء الى عالم هذه الغرفة التي تسكنها ضيف ورقي يخبرك بان العالم غير معقول وعليك البحث عن مؤسسة تبيع كلمات المتعة ... فيما صبرية لن تستطيع ان تمنحك المقدرة على معرفة الغاز هذه الرسالة رغم علاقاتها المتعددة المتنوعة التي تحدثك عنها مع اصناف شتى من الناس ، تطوي الرسالة حول الصورة وتحشرهما تحت الوسادة بانتظار مجيء صبرية ، وتزحف الى ذاكرتك صورة امك التي ابتعدت ذات يوم عن العالم بعد ان رممته وكسيته بماء عينيها لتطرد الناس الذين يناصبون وجودك وصيرورتك العداء الذي يتعذر عليك تفسيره ، هذه هي الظروف الصعبة ، اين هي الان ؟ لقد غابت عنك وداستها عجلة الدنيا فلم يبق منها اثر اي بلاد التجات اليها ؟ لا تدري ! تتذكرها فتعيد جملتك الشهيرة «الحياة بحاجة الى صياغة إلهية جديدة» لترددها مع نفسك ، والآن ليس امامك غير هذه الرسالة التي تنصحك بالبحث عن هذه المؤسسة العجيبة التي سوف تبين لك بان العالم غير معقول وسوف ترى ان الصياغة الجديدة تكمن في ايجادك لهذه المؤسسة التي تبيع كلمات المتعة ، وها انت تسال نفسك السؤال ذاته : كيف ساصل الى مكان هذه المؤسسة وانا الغريب في هذا العالم ؟ نظرت الى ارضية الغرفة حيث وجدت القطعة القماشية الصغيرة التي نستها صبرية في غرفتك فخطرت في ذهنك الفكرة البسيطة التي يمكنك استدعاؤها من اجلها ، نظرت من خلال النافذة الى باحة الحوش فما وجدت احداً ، لكن الرائحة ذاتها عبقت بها غرفتك ثانية ، هذه الرائحة التي تثير شهيتك لارتكاب اية حماقة من اجل معرفة لغزها ، تلاحظ نفسك جيداً فتراها منهمكة في تفتيت الحلقات الفارغة التي تتشكل في ذهنك فيما تتراكم مظاهر غربتك بشكل وحشي ، بمستطاع اي امرؤ اكتشاف مدى عزلتك في هذا العالم الذي يقول عنه صاحب الرسالة انه غير معقول ، وتتصاعد حالات هلوستك الفكرية للغور في فيضان اللحظات المتشابكة المثيرة للدهشة وتتزايد معها غربتك التي اصبحت محسوبة ومعروفة بحيث استطاع انسان واحد في هذا الكون اختراقها ليبعث برسالته ، فتعود الى الفكرة البسيطة التي انبثقت قبل قليل .. لكن صبرية كما يبدو انها لا تود الخروج من غرفتها اللحظتئذ فما عليك الا الانتظار وبذلك تستطيع ان تقرأ الرسالة «عليك ان تبدل اسمك باضافة (ق) بدلاً من (د) ، فتهرع الاسئلة تنبش في ذاكرتك ، كيف علم هذا المجهول ان آخر حرف من اسمك (د) ؟ ولماذا هذا التغيير ؟ من هو صاحب المنفعة النهائية في كل هذا الصخب ؟ لتنبثق اسئلة الرائحة التي تشمها ، هذه الرائحة العجيبة التي تحلل عناصر يقظتك وتجعلك تتجاهل الارصفة والشوارع الذهنية التي ارسيتها على شطآن اهتمامك الجديد ، بالعالم الذي يبدو انه معقول وليس كما يتصور صاحب الرسالة فتنفرط الكلمات من شفتيك لعل واحدة منها تجد ضالتك فيها ، فيما تمكث على صدرك صرخات صيف هرب بسرعة ، واوجاع شتاء تناثرت اشلاؤه من غير ان يترك اثراً ، ويتكون لديك انطباع عام بان الجمل الموسيقية التي تطمح ان تسمعها باتت بعيدة المنال عنك ، وهو انطباع ساد بشكل اليف في تكوينه بعدها اصبح حقيقة تلمسها وتشمها وتحس بها تسيطر على مملكة السام اليومي الذي تعيشه بكل لحظاته فتتذكر حكاية صديقك الذي غنى اغنية السفر البعيد ورحل تاركا جملته تصدح في ذهنك «عليك ان تتجاهل الواقع وسوف تفلح في الوصول اليه» وتعجب كيف حصل هذا التوافق الغريب بين ماكان صديقك ينصحك به والعبارة التي وردت في الرسالة «لا تتجاهل الواقع لانك ستفلح في الدخول اليه بيسر ونجاح بالغين» فتختلس النظر الى باحة الحوش لعل صبرية تمر من جانب النافذة التي شرعتها لها وتعاود مناقشة الفكرة في ذهنك بين ما كنت عليه وما ينبغي ان تصل اليه الامر الذي يدفعك لاختراق مجاهيل مضمون هذه الرسالة وحكاية الدخول في الواقع والوصول الى العالم الذي تشير له بشرط عدم تجاهل نصيحة صديقك ، وهذا امر في غاية التناقض ينبغي ان تضع له حسماً سريعا كي لا تضيع في تخبط الافكار وبالتالي تجني ثماراً طعمها علقم فتسود الفوضى في هيكل الوحدة التي شيدتها باعصابك وتعبك اليومي فيما تنطلق سهام الاجهاد والتفتت سريعة نحوك لتقضي عليك وانت لم تزل تبحث عن تلك الصيغة الالهية الجديدة التي تعيد ترتيب الحياة بالشكل الذي تطمح ان تكون عليه رغم ان مسالة تبديل حرف «الـق» بدلاً من «الـد» مازالت تثير لديك الشكوك والاسئلة بخاصة وان اسمك فعلاً ينتهي بحرف «الـد» الامر الذي يمنحك فجوة تطل منها على خفايا الرسالة التي لابد ان احداً يعرفك بتفاصيلك التي تثير الاسى ليرسلها اليك ، من دون الملايين من الناس في هذا الكون .. فتفتح دولاب الكتب والمجلات والرسائل ، تنقب عن صورة او اسم او موضوع او حادثة او خبر او تحقيق او اشارة او تلميحه لعلها تستطيع ان توصلك لمبتغاك الذي يبدو انه اصبح شائكاً وانت بهذا الكسل المتوارث الذي اعتدت عليه ، تجاهد ان تجد شيئا لعله يقشر لون التعاسة اليومية المخيمة منذ زمن بعيد .. على نكهة ايامك التي احتشد القهر فيها الى حد التخمة وهذه الكتب والمجلات القديمة يبدو انها لا تساعدك في معرفة هذا الكائن المجهول الذي جشم نفسه عناء وبعث بهذه الرسالة المربكة المثيرة للعجب ، ليس فيها الموضوع والحدث والاشارة والاسم والصورة والتلميحة التي تبتغيها

فيما الضوء الخافت .. يرسل بخيوطه التي لا تقبل ان تقطعها بسكاكين حزنك الكثيف فشعرت بعد جهد بذلته في تقليب الصفحات والاوراق وبطون الكتب القديمة ان لا فائدة مما تقوم به ، نهضت متثاقلا والقيت بجسدك على الفراش منتظرا بزوغ صبرية التي طال اختباؤها في غرفتك ... اشعلت سيجارة ونفثت دخانها بحرقةٍ مراقباً تجمعات الدخان حول الضوء الخافت ... ربما يكون الامر مجرد مزحة حاول ان يورطك بها احدهم فيسخر منك بعدئذ ، لكن من يستطيع الاقتراب منك بعد ان قطعت كل الخيوط بحيث لم يبق امامك سوى المقهى الذي ترتاده صباحاً تقضي فيه معظم النهار ، والشارع الذي تحب ان تتنزه فيه بعد العصر ، والغرفة التي تاويك في الليل ... ثلاثة اماكن تقضي ساعات ايامك فيها وليس ثمة من يقترب اليك ، في الاماكن الثلاثة لم تجد انسانا قادرا على احتوائك سوى صبرية التي تاتي ليس لجمالك عينيك او رقة حديثك او بهاء شخصيتك بل لقضاء حاجة يومية تعرف كيف تجعلك محترقاً وبليداً حين تلعب معك لعبة القط والفار التي تعلمتها ذات يوم ولم تفقهها على الاطلاق ، او تتذكر كيف كان الناس يلعبون بمثلها وانت مثل طفل لا تعرف ماذا تريد ولا تدري ماذا ينبغي ان تفعل وهذا الليل ياتي ، العجيب انه ياتي كل ليلة ، فتتصور انه ياتي من اجلك كي يزيح عنك تراب النهار الذي ولى وضجيج الاصوات التي تثقل عليك بوطاتها حين تقترب من الشارع العام الذي يؤدي بك الى الحديقة الصغيرة ، وتتزين ذاكرتك باحاديث مملة سمعتها منهم عن مجدٍ مبني في الهراء فيما تجد الكلمات تخنقك وتضيق عليك الوحشة وسط عالم هذه المدينة التي ترفض ان تتنفس ايقاع العصر وتحار في الذهاب الى المكان الذي يمنحك الراحة فتصرخ بصمت موجعٍ : لا احد غيرك يا صبرية يفهمني هنا !!

غير ان صبرية هذه الليلة يبدو انها تابى الخروج ربما لانها علمت كيف تضطرم في داخلك لحظات الالتقاء بها وهي لبراعتها في فهم مايدور في ذهنك ، يؤنسها ان تكون انت في هذه الحالة المثيرة للشفقة لذلك ظلت قابعة في غرفتها ، تضحك عليك او تتامل وضعك الساخر الباعث على الرحمة وتتصورك تحرق نفسك بنفسك من اجل ان تاتي اليك مثل كل ليلة هي ليست غبية كي تستلم لنزواتك او لترضي دواخلك فقد علمتها خطوب الحياة كيف ينبغي ان تتعامل مع النزلاء الذين ياوون الى هذه الغرفة التي تسكنها ، الم تتذكر حكايتها مع النزيل التاسع ؟ الموظف الذي نزل قبلك هنا كيف استطاعت ان تعلمه شرب الخمرة المحلية الرديئة لتسكر معه كل ليلة حتى يحدثها عن قصة حبه الخائبة التي لا يمل الحديث عنها ، الم تتذكر حكاية النزيل الثامن كيف عاقبته لانه نهرها ذات ليلة عندما تاخرت عنه ؟ والسابع والسادس والخامس والرابع الذي ترفض الحديث عنه . هذا الرابع الذي اثار اهتمامك منذ اسبوعين اذ كنت مهتماً بحكايته : لماذا لا تتحدث عنه ؟ ايختلف عن الآخرين ؟ بماذا يختلف ؟ اليس رجلا مثلهم ؟ كل هذا لا يبرر ، لانها الليلة تسوقك لارتكاب حماقة من حماقات الرجال الذي تعرف كيف تحولها الى مسرحية هزلية تضحك عليها القريب والبعيد ، الصغير والكبير وبالمقابل تجد نفسك متهما بتوريط نفسك في هذه المهزلة اليومية التي تعيش حيثياتها بدقةٍ ، كانت تقول لك ان التاسع اكثرهم سذاجة وغباء لانه يتصور نفسه طيبا اكثر من اللازم وتتعجب لرايها بان الطيبين من الناس هم ضعفاء تستروا خلف تسميات عديدة منها الطيب والمؤمن والصامت والمسكين في حين لو توفرت ظروف مناسبة لان يكونوا لصوصاً او قوادين او قطاع طرق او قتلة لما ترددوا الخوض فيها وسوف يكونون اكثر اخلاصا لاسلوب الحياة الجديدة حتى لو اقتضى الامر ان تسود وجوههم في سبيل الغايات الاخرى ولن يتهاونوا ، ومن اجل هذه المكانة التي تدر مالم تدر عليهم صفاتهم ومراكزهم القديمة وسيكونون اصحاب فلسفة ونظريات يدافعون عنها دفاعا حازما ليس فيه رجعة او تهاون وهم يعلمون ان مراكزهم القديمة ماهي الا اقنعة واهية زائلة ينتهي زمنها في الوقت الذي تشاء فيه صحة الظروف التي يزمعون حضور مناسبتها وهذا النزيل التاسع تصور لفرط سذاجته انه يستطيع ان يستمر في تمثيل دوره الهزيل حتى آخر الشوط الا انه تخلى عن ذلك حالما انفتحت امامه ثغرة بسيطة فاستفاق ذات يوم كان الصاعقة انهالت على راسه فجعلته يعي الدرب الذي ينبغي ان يصل اليه ، وقد كانت تلك الليلة المفتاح للدخول الى مجاهيل هذه الفتاة التي طفحت بانثوتها حد الصخب وكم تساءلت ونقبت وبحثت في دهاليز اقوالها التي تتصنع بها احياناً وتصر وتحكم عليها بشراسة وعنف عجيبين احياناً اخرى فقلت في نفسك ان الاربعين عاماً التي امضيتها بحمل اعباء هذا العصر المتراكم الاوجاع والمشاكل المتلىء بالفواجع والحروب والدمار كفيلة بالانفلات اذا ما عرفت لغز هذه المراة ولن اتوانى لحظة واحدة عن رصدها واحكام الحصار عليها من جميع جهاتها بغية الكشف عما تضمره من خبايا قد تفيدك للايام والاشهر والسنوات الباقية من عمرك فلذلك جعلت ميدان الصراع هذا الضوء الخافت ... الذي تعرف كيف تضيئه وكيف تطفئه مبتعداً عن الوتيرة اليومية التي اعتدت عليها في البحث عن المكان الآمن الهادىء الذي يجعل اعصابك مسترخية متخلصا من حطام افكار باتت تبدو لك بالية وحقيرة وتافهة في حين كانت لديك ارض بور يمكنك الحرث فيها بما لديك من استعداد نفسي وفكري وبما تتوفر عليه من قوة وحكمة وجراة فقلت لها حدثيني عن الثامن وقد كنت تتصور انها بسهولة ستستجيب اليك وتخبرك بطاعة الامر الذي حفزك لتصدعها من الداخل ، لتنقلها الى عالم جروحك اليابسة ، من غير ان تفقد الصلة فيما عزمت العزم على تنفيذه ، في امتصاص ما يمور في داخلها ، ضاربا عرض حائط الماضي ، الذي تعتز به ، محاولا احتقاره وادانته امامها ، وجعله مادة للضحك والمزاح ، ليس لهدف ، الا للاستمرار ، في هذا التصدع ، الذي هو ورقتك الوحيدة ، في اسقاط ماضيها ، في جوف دهاليزك الفكرية المتشابكة .. في الليلة الاولى لم تستجب لاسئلتك ، واحسست انها تتملص بذكاء ، لكن في الليلة الثانية والثالثة ، اخبرتك بحكاية النزيل الثامن ، الذي لا يعمل شيئا حسب ما تظن هي ، سوى الذهاب يوميا ، الساعة الثانية ظهرا والعودة في الساعة الرابعة بعد الظهر ، هذا التصرف ، اثار انتباهها ودهشتها .. فيما كان السابع ، متطفلاً ، مغروراً فاثار حنقها منذ الاسبوع الاول ، حتى طردته من الغرفة ، والسادس استطاع ان يستمر ستة اشهر ، اذ كان يعمل صباغا ، يخرج الفجر ويعود عند منتصف الليل مخموراً ، ولما اكتشفت ، انه سيتزوج من إمراة ، اجبرته على ان يترك الغرفة في الحال.

كانت صبرية تقضيها معك ، تحاول ان تلقي الضوء على عالمها المتشابك المتناقض ، وكنت تفرح كالطفل ، حين تتمنع بضع دقائق ، في حين هي تتقلب على فراشك ، تطوقها شباك التحرق ، فيما الحر اللاهب يجرجرها ، شيئاً فشيئاً ، لهزالة وضعف انثوي ، خبرته جيدا ، فتترقب حركاتها مثل بليد ، اخذته نوبة الذهول ، عاجزاً عن الفعل ،

وهي تتلوى على فراشك ، فيما جسدها يتململ بين طيات الثياب الخفيفة الداخلية ، وانت تريد المزيد من الحكايات ، عن هؤلاء النزلاء الذين اصبحوا لديك ، عوناً للوصول الى العالم ، الذي يكتنف هذه الرسالة ، الغامضة فتسالها وهي في اوج تحرقها ، عن النزيل الاول والثاني والثالث ، الامر الذي يجعلها تستسيغ اسئلتك ، وتجيب عنها بالاقتضاب شديد ، وحين تكتفي بقدر معين ، تنهض اليها لتتساقط معها في ظلمة انيقة ، تفكك لديك مغاليق الوحشة ، التي تتعرش بخلاياك وشعيرات قلبك ودهاليز ذهنك اصواتها ، وحين تغادرك ، وتبقى وحيدا مع الضوء الخافت .. تقول مع نفسك : ها انذا قد وصلت الى حكاية النزيل الرابع الذي ترفض التحدث عنه ، ثم ياتي الصباح ، لتخرج وفي جيبك الرسالة ، تبحث في مهرجان الشمس ، الذي يغسل الشوارع والارصفة عن مكان اكثر الفة ، من الاماكن التي تاويها دائما وفي داخلك اسئلة مقلقة تتارجح بتفاصيل ايامك المحتجزة ذكراها ، بين عويل وترتيل وصراخ وهمس ، يتصاعد حين تمنحك الشمس دفئا ينسكب في عروقك ويهبط ، حين يخنقك النهار بلفح هوائه وحرارة شمسه ، ثم يذهب النهار ويعاود الليل مجيئه ، وانت تحاول ، ان تفك الرموز والالغاز والغموض في الرسالة ،عليك ان تبحث عن مؤسسة تبيع كلمات المتعة، في حين تاتي صبرية ليس لديها غير حكاية النزلاء التسعة اما الرابع العصي على الفهم الذي يبدو انه اكثرهم مقدرة في الولوج الى عالمها ، فليس غير خاتمة الرحلة التي عندها تقف محطات بحثك فتسالها : حدثيني عن النزيل الرابع يا صبرية ارجوك ؟ ماهي حكايته ؟ الم يكن رجلا مثل الرجال ؟ لماذا تتمنعين ، حين اسالك عنه ؟ لكن صبرية تتذكر وكان الصاعقة نزلت على راسها ، تحس كانها تريد ان تهرع بسرعة ، خارج الغرفة ، فتمسكها من يدها : ارجوك يا صبرية اخبريني ... ماذا وراء النزيل الرابع ؟ الا انها تهرب وتتركك وحدك ، فيما الضوء الخافت .. يبرهن اليك بصداقته ، وجماله وروعته وهو يتسايل بخيوطه مانحا غرفتك مناخاً شاعرياً قلما تجد مثيلا له . فتشعر ان الكون حبيس هذه الغرفة ليس امامك غير ان تعود الى الرسالة غير قادر على استجماع اشلاء الافكار التي تبعثرها كل يوم هذه المراة صعبة المراس ، فتسحب صورة نوال من تحت الوسادة لتتامل بها ، تشعر بعدها بانفراج اساريرك وصعود الدم الى وجهك ، وتضاء العتمة في ممرات ذهنك ، وتنثال المياه في حدائق روحك وتبعث الازهار والورود بعطرها في نفسك حتى تتمكن من السيطرة على هدوئك هذه الليلة لم تستطع ان تنام لان صبرية لم تظهر الى باحة الحوش كعادتها ، ربما لانها تذكرت جملتك الشهيرة ، التي تطلقها بمناسبة ، وبغير مناسبة : «اريد ان اسافر في الخلايا كي انقب عن ضميري» فلم يغرها ، المناخ النفسي الذي تعيشه ، لتاتي اليك لذلك بدات تقرا الرسالة للمرة السادسة تحت الضوء الخافت .. وبين حين واخر تنظر الى قطعة القماش الصغيرة ، الموضوعة على المنضدة متسائلاً في نفسك : هل ستاتي ؟ ساجرها الى ما اريد ، بعد ان تقع في المصيدة ، ساحدثها عن مشاريع مؤجلة ، لا تعرش اصوات ناشزة فيها ، ولا يتراكم اسفلت الوهم في شوارعها ولا تجهد الاعصاب في تفتيت وحشة الاعشاب في اراضيها ساحدثها عن الشوق في العناصر الباهرة بين رغباتي ورغباتها المتكون عليها صدا الايام ، ساحدثها عن الينابيع التي سوف ننهل - انا وهي - من مياهها ، لنصل الى تلك المؤسسة التي تبيع كلمات المتعة ، ونطلق العنان للشهوة العارمة ، ولا نجعل جدران الازمنة المتهشمة تصدمها ، او توقفها عند حدها ، لندخل الى عالم هذه المدينة من اوسع ابوابها ، ونبدد الوحشة في جميع مفاصلها ، ونقشع الضباب والغموض عن اسوارها ، وقيودها المقيتة ، وبذلك يمكننا ان نعيش حياةً اجمل من حياة القديسين ، او المجانين ثم نقترب من الطفولة ، ونغور في زمنها الناصع البياض لنكتب في وجدان الدنيا ، قصيدة حبنا التي لا تنتهي ، تاركين اهداف الفلاسفة ، وغايات السياسيين ، وجنون العلم راكضين خلف احلام الشعراء ، ثم ساحدثها عن مشاريع الجسد كيف يبدا الكون به وينتهي فيه ، ساحدثها عن التامر الخفي ضد المشاعر وكيف يضربون الابواب في الليل ، يكسرون النوافذ ، لكي تتحدث عنهم الاسئلة ويصبحون طغاة من غير ان يفهموا الجواب .. ساحدثها عن هؤلاء الذين يجندون انفسهم للرخص ، ويرفعون رايات الاستسلام ، في الحافلات من غير مقاومة ويخشون ضحكة الاطفال ، وتنهيدة العجائز ،وصمت الشوارع والارصفة ، وبكاء الاشجار ، وعربدة الاقلام المفجوعة بالخراب الوجداني ، الذي يخيم على قارب الزمن المقلوب ساحدثها عن اللمسة العاشقة التي تمنحها الاغطية الليلية لبني البشر ، وكيف تصفر العتمة ، صفير السعادة المؤجلة المتروكة في القبة مصنوعة من نثار الخشب والبول والصمغ ، الذي يفرزه المحزونون في اقطاب الدنيا ، ساحدثها عن التمزق في اوراق الصباح ، او اوراق الليل ، وكيف يكتب الشباب سر ضحكاتهم عليها ، ثم تتحول الى مهرجان من القيح والدم والدموع بلا طائل ، ثم يتحول هذا التمزق الى نوع من التنوير ، الذي يجعل اسلاك الضمائر تهتز وترتجف لمراى طيور بلا اجنحة تقودها غيمة طائشة الى اصقاع بعيدة ، حين يبتعد عنها الضوء الخافت .. الذي يعشعش في غرفتي كنت اتضرع الى الالهة كي تاتي صبرية لاحدثها عن صاحب الرسالة . بقيت طوال ساعات الليل بانتظارها ، لكنها لم تات فاطفات الضوء الخافت .. ونمت حتى جاء الصباح وحين نهضت وجدت ورقة على المنضدة تقول : بامكانك الآن ان تترك هذه الغرفة الى نزيل آخر ، حزمت حقيبتك وكدست كتبك في صناديقها ، ثم وضعتها جميعها في الصندوق الذي تركته لك والدتك واتجهت الى الشوارع ، التي تكثر فيها المؤسسات والشركات والمنشات والمديريات والبنوك فما وجدت المؤسسة العامة لبيع كلمات المتعة . سالت عنها ، رجال المرور واصحاب الفنادق وسواق التاكسيات ، فما ادلك عليها احد حتى شعرت بالتعب والارهاق والعجز ، ثم ذهبت الى تلك الحديقة التي تحبها ونمت فيها وحين جاء الصباح تركت حقائبك في مكانها ومشيت تتوزع نظراتك في شتى الاتجاهات وتحس ثمة بظل يحاول ان يسبقك ، فيما الريح الهوجاء ، تدفعك باقصى قوةٍ لتلقي بك في الدروب والمنحدرات والازقة القذرة والمياه الاسنة تمضي غير عابىء بشيء فيما الضجيج يتعالى حولك ، تصرخ : يجب ان اعثر عليها الآن ، فترى ان المدينة تخرج لسانها ، لتعبر عن سخريتها منك ، الا انك وفي غمرة اهتياجك الداخلي والخارجي لمحت بسرعة خاطفة «كلمة متعة» محصورة في زاوية ضغيرة تحت شباك مترب تراكمت عليه اعشاش الطيور تصورت في البداية انك تحلم بهذه الكلمة لفرط مارددتها مابينك وبين الجدران التي تحتويك لكن الذي رايته ، كان يدعوك لان تقف عن الجري السريع وتثبت امام هذه الكلمة لتتاكد من مدلولها الحقيقي ، فما وجدت الا ضالتك التي تنشدها طوال يومك «المؤسسة العامة لبيع كلمات المتعة» فقلت بصوت فرح : اذن هذه هي

السيد احمد غافل :ـ

انت تبحث عن انيس يبدد الانتهاك الصارخ الذي تمارسه المدينة بحقك فيما تجاهد قوى خفية في الافراط بتمزقك هذه القوى التي لا تستطيع التغلب على تفاصيل واجزاء ومقاطع اخطبوطها الشرير تشعرك يوميا بالذبول والانكسار فتتوغل في دهاليز ذهنك لعلك تستطيع ان تقبض على تلك التي تاثثت ذات يوم في نهارات ذاكرتك فتشعر بالفراغ يكتم انفاسك ويعتم طعم ايامك التي ذهبت وانت تقلب صفحاتها بين احتراق كهولي وطفحان. طفولي . لا تصدق ان هذا العالم يسير بشكل طبيعي انظر الى ركام هذه الصور التي تطالعك يوميا استمع الى هذا الزعيق والصراخ والصياح والكلام الخشن والتصريح الكاذب والهمس المحشو بالخوف والتنهدات المحرقة ثم عد بذاكراتك الى ايام الحنين تلك الايام التي ولدتك فيها امك وحيدا وقد كان رحمها مصنوعا من اجلك فقط كان دمك حينئذ مثل قطيع هائج وانت لا تدري كيف انصرمت سنوات الصبا والشباب فيما التلوث يتراكم في شعيبات صدرك كنت تركض مع الزمن المخرم لتصنع اسطورة فارغة فتتساءل مع نفسك اسئلة ساذجة ليست لها معنى : هل صحيح انا هنا ؟ الان اكتب اليك هذه الرسالة حتى تفطن الى نفسك وتشعر بان العالم غير معقول وريثما تتاكد من ذلك قمْ بابدال حرف (د) في نهاية اسمك الى (ق) وعليك ان تبحث عن مؤسسة تبيع كلمات المتعة ستجدها في هذه المدينة التي تقتل نفسها بنفسها لفرط ما تراقب نفسها ثم عليك بالتغيير وحاول ان تمطط الحروف وتستغل التوقفات بالابتسامة الصغيرة التي سوف تنقذك عند الكثير من الاسئلة ذات الوتيرة الواحدة ولا تحاول ان تتجاهل الواقع لانك ستفلح في الدخول اليه بيسر ونجاح بالغين ثم اعقد صلحاً مع نفسك .. لان العالم حولك يرتعد كل يوم اثر كل حادثة يتقلب ويتغير في لحظة تتكثف رغوة الموت على الشفاه وتتشعب في خيوط الزمن حكايات عجيبة لا تستطيع وانت بحالة كهذه ان تستوعبها كلها فيما يصغي الجاهلون والاغبياء لكلماتك بانتباه حذر لعلك تلفظ ما يخدش اسماعهم لينهالوا عليك ضربا مبرحا وانت تحاول ان تضع لاغنية المطر التي تنشدها اصابعك على لوح الزجاج مفتتحا يغري العالم بمشاركتك فيها وتحاول ان تحمل تعبك اليومي على ظهرك لوحدك لتردد مقولتك السخيفة «الحياة بحاجة الى صياغة الهيه جديدة» في حين ترسل المصابيح النهارية بشظايا لا تني تنهمك في تحجيم ارادتك وتصغير قيمتك وتقليل شانك ترسل اليك بالواح من اشعة النحاس والحديد المصدا فتتسلق القسوة وتجبر نفسك على مصافحة الالم باعتباره ـ على حد ادعائك ـ منقذاً رهيباً مما انت فيه من كسل وتهاون سلبي مع جاذبية الارض التي جعلت قدميك ثابتتين لا تتحركان قيد انملة الامر الذي يجعلك تحلق في فضاء الوهم يفرز الموت كل يوم بروائحه انى ذهبت وتنمو حولك شرائح الغثيان والعالم في طرف منك يغتسل جراء برودتك واذعانك السلبي واحتقارك لنفسك يزداد يوما بعد يوم ويتعاظم الوهن باطرافك وساقيك وعضلات جسدك وتتبعثر في الغيبوبة التي بدات تكتسح العالم الذي يحيط بك . عليك ان تبحث عن هذه المؤسسة التي تبيع كلمات المتعة لتتاكد تماما من اننا لا نخدعك حين نصور لك العالم بانه يسير بشكل غير طبيعي .. مع التحية (مجهول) .

**

ها انذا اصعد السلم الحديدي الذي يبدو ان ضوء النهار لم يمر عليه اذ يتراكم الصدا وانواع غريبة من بقايا براز الذباب والحشرات الارضية والسقفية فوقها واثر كل خطوة اتقدم بها الى الاعلى تقفز فارة باتجاه الثقوب التي انتشرت في الحائط التي انهالت عليه شتى انواع الاغبرة منذ قرون بعيدة فاتصور نفسي وانا ادخل الى هذه البناية انني قد دخلت الى احدى بوابات الجحيم حيث يقف جدار هائل نقشت على وجهه البارز وجوه مشوهة وافخاذ رجال منتفضة الى الاسفل وافخاذ نساء شاهقة واصابع مقطعة مرمية في شتى الاتجاهات وعيون وانوف لا يحصى عددها جعل النمل من ثقوبها بيوتا شتوية له ورؤس كلاب وقطط وذئاب واسود وارانب وثمة اصوات من اماكن بعيدة تئن بوقع مدمرّ خيل اليّ انني ساتحول الى راس حجري مثل هذه الرؤوس وانني ساطلق نفس الصوت لولا الايقاع البطىء الذي يرن في كل خطوة اصعد بها السلم الذي يشعرني بوجودي فيما كانت الكتل الهائمة في هذا الفراغ المرعب تنفصل شيئاً فشيئاً عن ماواها لتخرج امامي تلوح لي باعضائها بحركات عنيفة زادت من احساسي بقتامة ورعب البناية التي ادخلها لاول مرة وقد كان ثمة ضوء ازرق يتساقط شحيحا يغمرني بالتعاسة ويكتم على تشبثي الساذج في الوصول الى نهاية السلم فيما كانت ضحكات داعرة تصطدم بمدرجات السلم لتصل الى اذني فتشعرني ثمة بالامل الا انني وفي غمرة الذهول الذي اكتسح اطمئناني احسست ان البناية تحتوي شيئاً غريبا سوف يبدد وحشتي وخذلاني الامر الذي جعلني اخطو باسرع واقوى مما كنت افعل والضوء الازرق يكبر شيئاً فشيئاً حتى اخذت اتصور انني ساعثر على نساء يقفن في نهاية السلم مما جعلني احدق بتركيز شديد الى الاعلى رايت على الجدار تمثالا لامراة مستلقية رافعة ذراعيها الى الاعلى وراسها مقطوع ياللهول انني ادخل الى غابة وحشية يبدو الدمار معزوفة دائمة فيها فتسربت الى اوصالي رجفة قوية حاولت ان افسرها بسذاجة بانها ردة فعل لما اراه الآن وخطواتي في تسارع متزايد كنت الهث محاولاً كتم انفعالي اسحب نفسي بكل قواي والمسافة الى نهاية السلم لا يبدو انها ستنتهي فتاجج في داخلي وحشة الانعزال والوحدة التي عانيتها قبل المجيء الى هذه البناية زاد من احساسي بالوحدة هذا الضوء الازرق الذي اخذ يحفر في ذاكرتي فيضيء بعض العتمات المنتشرة في الكثير من دروبها والخطوات المتسارعة ذات الايقاع الرتيب تعكر مساحات الصخب التي مررت بها صباح هذا اليوم حين عثرت على هذه المؤسسة اذ كنت في كل خطوة اشعر بتضاؤل الخيبة وانكماشها في طريقي فيما كان ذهني يعمل على ان يتجرد من بقايا ذكريات بالية اخذت تمر على شاشة خيالي بخطوات سريعة ... اصعد بها هذا السلم وبدات ادرك تماما ان ثمة هاويات ستعترض طريقي وينبغي الحيلولة دون الوقوع بها مثلما تجنبت من قبل العديد من السنين تلك المطبات الرهيبة التي كانت تواجهني كخطر حتمي حاولت بكل مالديّ من قوة في تحجيم خطرها واجتياز امتحانها الصعب بخاصة حين ابتعدت عني نوال تاركة اياي معرضاً لشتى خطوب الوحدة والعزلة التي تجعلني غير قادر على المواجهة فكانت تخترق وحدتي اصوات من الماضي تثبت قدمي الى الارض بقوة لا تزعزع فكان يروق لي ان اؤسس مدنا وبحاراً وحدائق في فراغات عتمتي التي اضحت كحقيقة رهيبة تصافحني كلما فتحت عيني بعد النوم واخلق داخل هذه المدن مواقف خيالية اتصورها ستحصل في الواقع الذي يكتم على انفاسي مثلما يكتم عليّ صعود هذا السلم الحديدي الذي يبدو انه

سوف لا ينتهي يختفي الضوء الازرق والوجوه والاذرع المقطوعة تهجم على بصري اضواء شتى لانني قد وصلت الى نهاية السلم وها انذا ارى الجو الذي يخيم عليّ بدأ يتغير اذ اكتسحتني موجة رهيبة من المشاعر مع موسيقى هادئة ناعمة تنبعث من وراء الجدران التي اضحى عددها اكثر من المالوف هذه المشاعر هي مزيج من الفرح والاكتشاف مزيج من الالم والذكرى المرصعة بروائح السنين التي مضت وثمة اعمدة وردية اخذت تنبثق امامي لا يضارع جمالها جمال يعجز الناظر عن ادراك ضجيجها الذي يخرج مغلقا بريح هادئة معباة بنكهة الرخاء والجنس تنصهر فيه لوعات العشاق والغرباء عن اوطانهم وتؤدي الى بحار الماس واللؤلؤ ثم تكدست امامي من خلل الضوء المنبعث من مئات الثقوب لوحات فنية باهرة تسيل فيها الالوان الى خارج اللوحات تجذب النفس نحوها فتغمرها بالحنين والدفء فيما بزغت من جوانب عديدة تماثيل مصنوعة من الخزف مطلية بالالوان الطبيعية كانت قد راودتني رغبة التوقف وتامل ما يجري حولي الا ان الحاح النبض السريع الذي اخذ يدق في شرايبني جعل رغبتي تنكفيء فتتوارى خلفي ظلال الجدران القائمة التي اثقلت حواسي بتعاستها فيما تتصاعد شيئا فشيئاً موسيقى الهية محبوكة بفنية عالية اقتربت من الباب وانا احاول كتمان انفعالي المتزايد وضبط انفاسي التي تشربت بالالوان والاضواء والموسيقى نقرت عليه باصابعي فجاء الجواب هادئاً متنغما بصوت نسائي ناعم النبرات ادفع الباب بهدوء وادخل بامان فعلت ذلك بما طلب مني شعرت ان قدمي اخذتا ترتجفان ولساني اصبح معقوفا وذراعي تجمدتا في مكانهما . تذكرت نصيحة الرسالة بابدال اسمي من احمد الى احمق وان اتحدث باللغة الفصيحة مع الابتسامة الصغيرة التي ستساعدني في الكثير من الحرج الذي سيواجهني حين انفتح الباب هجمت عليّ حزمة من اضواء شتى تطل من جميع جوانب غرفة الاستعلامات فيما وقفت فتاة ذات وجه باسم وذراعين مشكوفين اومات بيدها الى الاريكة الموضوعة بجانب منضدتها التي تقف خلفها اجلس فجلست على الاريكة وانا مندهش انها لم تسال عن هويتي وغاية مجيئي هل تعرف عني شيئاً ربما .. ربما تعرف كل شيء اخذ التوتر يتبخر بمضي اللحظات وعاد لي الاطمئنان وتوقعت ان الذي تقدمه هذه المؤسسة ليست فقط كلمات المتعة وانما اشياء عديدة لا اعرفها تاملت اللوحات العديدة التي امتلات بها غرفة الاستعلامات في الزاوية البعيدة نصب تمثال لرجل اسود عار في وضع انطلاق الى الاسفل بزغت عضلات ساقية وفخذية من خلف الجلد وظهرت عروق رقبته النافرة وضع على قاعدة صخرية سوداء ايضا قالت تفضل ماذا تريد فقلت لها انا أحمق غافل ثم صمت برهة وهي تنظر لي ببرود واكملت اود ان اعمل في مؤسستكم ابتسمت ونهضت من مكانها وقالت بامكانك الصعود الى الطابق الاول لتعرف فيما اذا كانوا بحاجة الى خدماتك ام لا . صعدت الى الطابق الاول ولاحظت ان الضوء اصبح احمر ثم تغيرت الموسيقى طرقت باب الغرفة الاولى فقال ادخل فدخلت وقلت له اسمي (احمق غافل) فضحك وقال اصعد الى الطابق الثاني فصعدت وطرقت اول باب وقلت اسمي (احمق غافل) فقال اصعد الى الطابق الثالث وطرقت اول باب فقال ادخل ثم دخلت وقلت اسمي (احمق غافل) فابتسم وقال اصعد الى الطابق الخامس ثم طرقت اول باب وانا الهث فقال ادخل دخلت وقلت له اسمي (احمق غافل) ضحك الرجل بانطلاق وقال اصعد الى الطابق السادس وهذا قال اصعد الى السابع ومسؤول هذا الطابق قال اصعد الى الثامن ومدير هذا الطابق قال اصعد الى الطابق الاخير وهو التاسع الى السيد المدير العام وهنا تسارعت نبضات قلبي استقبلني السكرتير ببرود اول الامر ولما قلت له اسمي (احمق غافل) انشرحت اساريره ودخل مسرعا الى غرفة المدير العام بقي نصف دقيقة ثم خرج ليقول لي تفضل المدير العام يحب استقبالك ولما دخلت وجدت غرفة فارهة معتمة الامن الضوء الازرق واسعة تعبق بالروائح نظرت الى المنضدة والكرسي الفخم فانبهرت بالازرار والنتوءات والاقفال الكهربائية المتوزعة على سطح المنضدة فيما كان كرسي المدير العام فارغا ولا اثر لوجود انسان ما وثمة عبارة تصدرت شاشة التلفزيون امامي تقول انت المدير العام لهذه المؤسسة اجلس على الكرسي وابدا بتولي المسؤولية جلست على الكرسي وانا لم ازل مندهشا لا ادري ما الذي يحصل ضغطت على احد الازرار فتبدلت الشاشة ليظهر وجه إمراة تقول سيدي ان كلمات اغاني هذا اليوم ليست على ما يرام وقد سجلت حضوراً بنسبة ٣٠٪ .. ثم ذهبت ماذا يحصل هناك ؟ هكذا قلت في نفسي ضغطت على زر آخر فظهر وجه لفتاة يقول سيدي بيعت من صحفنا نسخ قليلة تقدر بالف نسخة من مجموع عشرين الف نسخة ثم ذهبت ايضا ثم ضغطت زراً ثالثاً فظهر وجه امراة تقول سيدي مناطقنا السياحية هجم عليها النمل الاسود هذا اليوم ليس مثل كل الايام ثم ذهبت ... بقيت طوال النهار وانا اضغط الازرار لياتي الجواب من هذه الشاشة التلفزيونية العجيبة شعرت بالتوتر والحرج لانني لا اعرف ماهية هذه المؤسسة ولا ادري لماذا اسمي نصب مني مديرا عاما لم اشعر بالراحة ولكن بالفرح للاكتشاف الذي اعمل فيه كنت بحاجة الى عصير التفاح لا ادري ماذا افعل ولا ادري اي من هذه الازرار العديدة التي ستساعدني في تلبية طلبي فقلت اطلب السكرتير حتى يساعدني على ذلك ضغطت على زر السكرتير الموضوع جنب الكرسي فجاء السكرتير ومعه العصير مما جعلني اكثر اندهاشا وذهولاً قلت له انا لم اطلب منك العصير فقال سيدي الشاشة رسمت لي رغبتك كان يتحدث وابتسامة صفراء ترتسم على وجهه ثم اردف نعم يا سيدي نحن هنا نلبي الامنيات والرغبات وهي مصورة على الشاشة اثارني هذا الرجل فقلت له انت من ؟ فقال سيدي انا الطابق الرابع عفوا اريد ان اقول انا النزيل الرابع ثم خرج وتساءلت في نفسي اهو نزيل صبرية الرابع التي رفضت ان تحدثني عنه اهو الطابق الرابع المغلق في خضم حيرتي ودهشتي ظهرت صبرية على الشاشة لتقول : نعم ايها المدير العام انه النزيل الرابع ولا تحاول ان تسال كثيرا فما عليك الا التنفيذ لانك انسان ذو طاقة هائلة على ادارة مسؤولية هذه المؤسسة التي تديرها رغبات وآمال الناس في كل العصور التي ذهبت ثم اختفت صبرية فاحسست في تلك اللحظة ان ذهني بدأ يدور وان الارض تحت قدمي ترتخي ، يا ترى ما الذي يحصل لي في هذه المؤسسة العجيبة فجاء الجواب على الشاشة الكبيرة تول مسؤوليتك من غير اسئلة .

شعرت بالدوار ، والاضطراب ، قلت في نفسك يجب ان انهي الموضوع حالاً ، نظرت الى الازرار العديدة المتوزعة على المنضدة ، قرات تحت احد الازرار «للنسف» وعدم الضغط عليه الا في حالة حدوث الكوارث ..

ابتسمت ، وقفت ، نظرت في شتى الاتجاهات ، ثم ضغطت على الزر فتحولت الشاشات الكثيرة المبثوثة في كل مكان ، الى دخان ابيض

١٩٨٦ □

سيرة ذاتية

الاعتراف الاخير لمالك بن الريب
القسم الثاني ـ الفصل العاشر
المحامي

■ يوسف الصائغ

اخذت معي الى الثانوية، جسماً ناحلاً.. وروحاً شرهاً.. كان في جيوبي، الكثير، مما يمكن ان باهي به، ولكنني آثرت التروي، حذر ان ابدو، امام طلبة «الصف الرابع الادبي» مدعياً، اوذا فجاجة، وعلّمت بحاجة مزاجي الصبر.. والانتظار..

وما الصّبر؟

فهي ايام.. او اسابيع، وتنتظم الدروس، وينكشف المدرسون، والطلبة.. وانكشف انا مرة اخرى، متخذاً مكاني في هذا العالم الجديد، حريصاً على اعادة صياغة ملامحي، وقدراتي.. لاقلق..

بل، هو تفاؤل استطيع ان اتقرى حدوده، والمس اسبابه... واولها، انني، منذ سجلت في «الرابع الادبي»، حددت مسافة بعدي عن كل تلك الدروس التي سببت لي الكثير من العذاب.. الحساب.. والجبر.. والهندسة.. والكيمياء.. والفيزياء.. والـ.. بل.. لقد زدت على ذلك، فقطعت علاقتي، والى الابد، بدروس كان يمكن ان تقدم لي المزيد من العذاب، عرفتها مقدماً، وخفتها، وكرهتها.. وانا اراقب اختي، وهي واقفة تحت وطاتها:

المثلثات.. والهندسة المجسمة.. والحيوان.. والنبات.. وفيزياء الميكانيك.. والكهرباء.. والـ..

كتب ضخمة حيناً.. وهزيلة حيناً.. ولكنها جميعها، تنطوي على طلاسم واحاج، لاتملك ان تثير فرحاً او تحرك عاطفة.. بل تكتفي بالتلويح عن بعد، بغموض شديد، مستخدمة مصطلحات غريبة ورموزاً مبهمة.. غير ذات معنى.. ولاجدوى..

كنت اقلب كتب اختي، واخنق فضولي، ازاء ما تنطوي عليه من غموض، مستخدماً، كل طاقتي على الاحتقار، لاكتم قصوري عن ادراك مايعنيه مثلاً «الجيب.. والجيب تمام.. والظل.. والظل تمام»..

علامَ كل هذه المعميات؟

وما الجدوى من تلك الرسوم ، عن كائنات لاتمكن رؤيتها بالعين المجردة «الاميبا.. والبكتيريا...» وماذا عن «البرامسيوم» و «اليوغلينا».. و «البلاستيدات».. باللنفاق!..

لشد ما كنت انطوي عليه لكل تلك الاسماء.. والرسوم.. والرموز.. من فضول طاغ.. ومن احساس بالقصور والتخلف، مادمت لا املك، كما تملك اختي، وكما يملك الكثيرون، من معرفة، ووعي..

ولكنه الخوف..

وهو بعد ذلك، احساس بنقص القدرة الذي اوحى لي به،

دون ان يقصد ذلك الانسان الذي اسمه «صموئيل» في الصف الخامس الابتدائي، ابتداء بالعمليات الاربع.. وجدول الضرب..

علميّ.. أم أدبي؟

كان ذاك هو امتحان الاختيار الذي واجهته، منذ اللحظة التي تسلمت فيها نتيجتي ناجحاً من الثالث المتوسط.. ولقد اجبت بقوة ووضوح: الادبي..

فضحكت اختي، وقالت:

- إذن.. فهذا يعني أنك، منذ الان.. لن تكون طبيباً.. ولا عالماً.. ولا مهندساً ولا صيدلانياً.. ولا.. ما الذي ستكون؟. آلمتني.. فتشبثت بمكان الالم، لارد عليها، والعائلة كلها تصغي الينا:

- ساكون محامياً..

ولقد كان جوابي غريباً حتى على مسامعي..

فانا قبل ان تسالني اختي بتلك الطريقة المهينة، عما اريد ان اكونه، ماكنت قد اخذت سؤالاً كهذا موضع الجد.. لم يخطر لي، ان اسال نفسي عما اريد، ان اكون.. بل كنت مكتفياً، بما انا كائنه.. مجرد طالب.. ينتقل من مدرسة الى مدرسة.. ومن صف الى صف.. الى آخر العمر..

كان سؤال اختي مغرضاً.. وحقيقياً.. بحيث بدا كانني اسمعه للمرة الاولى، رغم ان معلمي الانشاء، كانوا منذ الابتدائية، لاينفكون يسالوننا في دروس الانشاء، عما نريد ان نكون عليه في المستقبل ولماذا؟

المستقبل؟

لم تبد لي المفردة في سؤال المعلمين حقيقية قط.. ذاك ان المستقبل - حتى سالتني اختي سؤالها الصعب - لم يكن يمتد في ذهني اكثر من ساعة.. ثم، اكثر من يوم غد.. فإذا زاد امتد الى شهر.. ربما في انتظار عيد قادم.. او في انتظار اعلان موعد النتائج.. اما معنى المستقبل الان، فهو حاد.. حتى ليكاد يكون مؤلماً.. ولتفادي الالم.. قلت لها انني انوي ان اصير محامياً..

ولقد سمعت صوتي.. وسمعني عمي الجالس في زاوية الغرفة الكبيرة.. وسمعتني امي.. والعائلة.. ثم سمعوا اختي وهي تقول، بنبرة لاتخلو من استنكار:

- محام؟

- أجل.. ولم لا؟.

وحين قلت ذلك، امتلأ خيالي، لفرط ماكنت احسه من انفعال، بصور شديدة الجذب.. رايت اول مارايته، صورة «يوسف وهبي» الذي كنت معجباً به ايما اعجاب، وهو يقف في محكمة حاشدة، ويصرخ صرخته الشهيرة:

- ياحضرات القضاة..

ويستطرد خيالي فاروح اسمع الصوت المجلجل:

- كانت هنالك فتاة، زجت بها المقادير في صالات الرقص..

واذ تشحب صورة «يوسف وهبي» في ذهني، لانه لايستطيع ان يشفع لي في حضور العائلة، التي لاتعرف عنه شيئاً، تتقدم صورة «نجيب» ابن عمي، وتأخذ مكانه..

الشموخ نفسه..

والكبرياء.. والنجاح.. ثم صوته، وهو يدافع عن اخيه الماثل امام المحكمة بتهمة سياسية، يمكن أن تسوقه الى الموت..

- سيدي رئيس المحكمة..

والمحامي انيق، بدون إفراط.. وصادق بدون ادعاء.. وهو، يدافع عن اخيه، لينقذه من حبل المشنقة.. ويستطرد محامي الدفاع:

- يدفعني للمثول بين يديكم عاملان.. الاول هو انني عراقي احب وطني، وأرجو له الخير، واعمل من اجل ذلك، من خلال وقوفي الى جانب الحق، والدفاع عن القانون والعدل.. والثاني، هو ان المتهم الذي توكلت للدفاع عنه امام محكمتكم هو اخي..

وتوشك عيناي ان تدمعا، وانا اقرا «الدفاع» منشوراً بنصه في اكثر من صحيفة بغدادية.. واجدني منساقاً الى الاندماج في حالة وجدانية كانني اعيش حكاية.. او اشهد مسرحية..

بل، انني لاندمج اكثر، فانال مقتسم، بين المحامي وموكله.. بين اخوين، كلاهما ابن عمي.. حائر في اعماقي حقاً.. أياً منهما اريد ان اكون..

فاذا ضايقتني حيرتي، لذت بصورة متهم، ينبري للدفاع عن نفسه بنفسه، فهو يؤدي دورين. في آن واحد.. يالمجد..

إن المحكمة، التي لم اكن قد رايتها راي العين آنذاك - ولن اراها الا بعد سنوات - ان صالة المحكمة حاشدة بالناس، وثمة - كما في الافلام التي اتيح لي ان اراها - منصة يتوسطها رجل اشيب الشعر، رزين الملامح، اقرب مايكون شبهاً بابي.. وعلى جانبيه اعضاء المحكمة.. في مثل سنه او اصغر قليلاً..

وسينهض عن يمين المحكمة، ذاك المدعي العام، حاقداً، حاداً، حاذقاً، فيروح يكيل لي التهم، مستصرخاً المحكمة التي يراسها رجل في مثل عمر ابي وله ملامحه نفسها، ان تنزل بي اشد العقاب..

ويجيء دوري..

دفعني الشرطي، الى غرفة صغيرة، بعد أن فك قيدي.. فوجدتني أمام رجل في الخمسين من عمره يجلس تحت صورة عبد الكريم قاسم، هزيل الملامح، يفصح وجهه عن ضجر مهني ثقيل..

أدىٰ الشرطي التحية ورائي..

وقلت: السلام عليكم..

فلم يرفع الرجل وجهه الى الشرطي، ولا رد على تحيتي.. بل اكتفىٰ بأن كتب بضع كلمات على الاوراق التي أمامه.. ودون أن ينظر الينا، قال بصوت متعب:

ـ خذه..

فأدىٰ الشرطي التحية، وقادني من يدي، وخرجنا.. وحين كان الشرطي يغيد وضع القيود في معصمي قال لي بخطورة، أن الحاكم قرر تمديد توقيفي عشرة أيام اخرى!.

اتخذت مكاني في الصف «الرابع الادبي»، في الصفوف الخلفية.. كنت أتحسس جيداً، حدود ثقتي بنفسي.. ثم امد اصابعي الى وجهي، الذي حلقته أمس، كما يفعل الرجال.. واتذوق معنىٰ التحاقي بالرجولة.. او بالشباب على الاقل..

ـ لم تعد بعد طفلاً.. الاتستحي؟ انظر لقد نما شاربك.. واستنيم لهذا الملق، واخف، فاتطلع الى شاربي، وقد اتضحا.. واكتم فرحي، مستعرضاً، كل تلك الفضائح التي انجزها جسدي.. والمآثر التي حققها «ولد» مثلي..

قصة تلك البنت (جيم) مثلاً.. وقد تطورت فاصبحت قصة حقاً وحكاية اللوحات التي عرضت في المعرض الكبير، وامتدحها معلم الرسم، ومدير الثانوية.. فصافحني، وهو يتامل انفي المتورم، مبتسماً لي، باستفزاز لم يخف على حصافة مراهقتي..

وفوق هذا كله.. تلك القصاصة التي اقتطعتها من جريدة بغدادية.. وهي تنطوي على مقطوعة، مكتوب اسمي دونها، هكذا بقلم «فلان بن فلان»!

لم يكتف فرج الاعور، بالسخرية مني، بل مديده الى صندوق خشبي، وأخرج لي قصاصة من جريدة قديمة.. وقال لي وإحدى عينيه ترمشان بصعوبة لفرط الزهو:

ـ انظر..

ولقد نظرت.. وامتلأ قلبي بالصغار، فلم أملك الا أن اسأله:

ـ كيف؟

ـ تسألني كيف؟

قال فرج بغطرسة..

فاجبته بذلة:

ـ أجل.. حسبك أن تقول لي.. ماذا فعلت؟..

ولم يقل لي.. الا بعد أن كادت تطلع روحي.. فهربت.. ولشهر كامل، رحت أجرب الكتابة الى الجريدة.. كنت اكتب وامزق، تراقبني عزة نفسي، ويستحثني ايماني بقدرتي.. ثم، يأتي خوفي من الفشل... فيثبط من عزيمتي..

وفي ظهيرة حارة.. رآني في مكتب البريد قرب «شارع النجفي» القي رسالتي..

وفي ظهيرة مشابهة.. كنت في الشارع نفسه، أقف عند المكتبة، واتطلع الى اسمي في الصحيفة والى كلماتي.. محاولاً التماسك، لشدة ما أحسسته من دوار..

لاخوف..

انا ثابت على رحلتي.. استقبل الدروس والمدرسين، بابتسامة واثقة.. مؤمناً انهم ذات يوم سيميزونني.. وأنهم سيعطونني ما استحقه من رعاية، و سيمنحونني ما انا اهل له من نجاح..

لارسوب..

اللهم، أن يصطادني مدرس «الرياضيات العامة» ويكتشف مقدار ضعفي وسذاجتي، وانا مازال، حتى ذاك العام، ارتبك في حساب العمليات الاربع، واخطيء في جدول الضرب..

لارسوب..

ولقد اكتشفني أول من اكتشفني مدرس الرسم، مستخدماً ذاكرته متشجعاً بابتسامتي المنافقة، التي استقبلته بها.. فلم يلبث بعد اسبوعين أن عهد لي بمسؤولية مرسم الثانوية..

باللمجد..

أخذت مفتاح المرسم بغطرسة ملك يتوج حديثاً، واستخدمت كل ما انطوي عليه من خبث لكي أبدو، ملكاً حقاً.. ثم لكي ادافع عن مملكتي..

واذ استقربي الأمر.. فلقد انتظرت بصبر، أن ينتبه لي مدرس اللغة العربية..

ولشد ما كان ذلك صعباً..

ـ استاذ

وهو لايسمعني..

كيف يمكن ان يستطيع، والصف يغلي بثرثرة اربعين طالباً مشاكساً.. يحاول مدرس اللغة العربية، بصبر عجيب، ان يتابع معهم، دروسه.. غير عابيء، بمن يقوم من مكانه، أو يقعد.. بمن يصمت، أو يتحدث..

ـ استاذ..

ـ والاستاذ يتحدث.. لاتستطيع أيما قوة في هذا الكون، اقناعه، بالسكوت دقيقة واحدة، ريثما، ينجلي، هذا الهرج الذي يعيشه الصف.

ـ استاذ..

تعبت من الاستنجاد به..

وادركني حنق ظالم.. فهذا الاستاذ، مشغول بحالة احساسه الحاد، بحقيقة انه داخل الصف مدرس.. مجرد مدرس للغة العربية، ينقل الى الطلبة، بطريقته الخاصة، معرفته، باكثر مايملك من نشاط، وأشد مايكون من رقة.. وكيف يمكن ذلك، الا بأن يفتح فمه حال دخوله الى الصف ويتكلم ويشرح، ويكتب على السبورة، ويضرب الامثلة و.. حتى يدق الجرس..

ماعليه من الطلبة.. أصغوا أم لم يصغوا.. فهم بالنتيجة سيأخذون مما يقوله طرفاً، أو اطرافاً، لابد أن تعلق في ذهنهم... وحسبها أن تكون كافية لأن تحقق لهم، حين يمتحنون، النجاح أو بعضه.. والا.. فالى جهنم!!

ـ استاذ..

وهو مستمر في قراءة مقطع من القصيدة..

ـ استاذ..

وهو دائب في اعراب بيت من الشعر.. يداه تلوحان.. وفمه يتحرك.. وعيناه ثابتتان.. وشعره مشعث.. وغبار الطباشير عالق باصابعه.. وفضلة سترته.. ووجهه.. والحبر.. ومعطفه الطويل ورباط عنقه.. والصياح.. والدمدمة.. والاسئلة.. والتعليقات.. والضحك... وانا مهضوم.. لاأدري كيف اتدبر حاجتي ازاء كل ذلك، الى الضحك حيناً أو الى البكاء..

يالسذاجتي..

فلو كنت املك قدراً كافياً من الخبرة، لادركت، منذ الدرس الاول، أن القضية باسرها، لاتستحق اكثر من ان أخذ الامر كله على محمل الفكاهة.. والاّ اعلق، على مدرس العربية هذا، أية آمال.. بل اكتفي، بأن اتمتع، كما يتمتع كل الطلبة بما في درس اللغة العربية، وفي مدرس اللغة العربية، من طاقة على الفكاهة.. مادام ليس ثمة اكثر من ان تعد شهور دراستك.. مدركاً مقدماً أنك ستنجح في درس اللغة العربية.. شئت ذلك، أم أبيته.. اذ ما من رسوب.. أجل.. مامن رسوب..

ليس في تاريخ هذا الاستاذ العجيب، اية حالة رسوب.. بل ينجح الجميع.. وعلى مسؤوليته هو بالذات.. وما من مشكلة.. ان الطلبة مؤمنون بذلك.. وهو مؤمن مثلهم.. والادارة بعد تجربة عشر سنوات مؤمنة.. ومطمئنة..

فاين المشكلة اذن؟..

المشكلة.. مشكلتي.. أنا الذي أردت أن يميزني مدرس اللغة العربية.. ويشير الى، كما أشار الذين سبقوه، منذ الاول المتوسط، بأعتباري حاذقاً وجديراً.. ولتكن درجتي، بعد ذلك، صفراً.. أو أقل من الصفر..

ولعل مما زاد حنقي، واحساسي بالغبن، انني بعد بضعة اسابيع، اكتشفت ان مدرس اللغة العربية، هذا، شاعر.. وانه له قصائد منشورة في الصحف والمجلات.. واكثر..

لقد اكتشفت، فضلاً عن ذلك، ان هذا المدرس، نال شهادته من مصر.. وانه تلميذ طه حسين..

استاذ

كنت، هذه المرة، اتبعه.. وهو مسرع الى مقره في مكتبة المدرسة، وقد اتخذت قراري بأن اجعله يصغي الي.. ولعله حدس ذلك، فقال دون أن يلتفت الي:

ـ نعم.. ماذا تريد؟

قلت وأنا ما أزال خلفه:

ـ عمي يسلم عليك..

ـ من عمك؟.

وذكرت له اسم «الامير»، غير عابيء، بأن عمي، ذاك الامير، لم يكلفني قط بأن اسلم على أحد.. ولم يأذن لي أن اسلم بالذات على مدرس اللغة العربية.. عدا عن أنني كنت اجهل ان كان هذا المدرس، يعرف عمي حقاً، أو أنه قد سمع بأسمه..

ـ حقاً؟..

قالها، وتوقف هنيهة، ثم التفت، فرآني، وسمعته يقول:

ـ هذا شرف كبير..

ثم اضاف، وهو يضع يده الصغيرة على كتفي:

ـ عمك.. عالم فاضل..

وانصرف عني..

حين حل المساء، واتخذ عمي مجلسه في زاوية الغرفة

الكبيرة، قلت له، والنفاق تحت لساني:
- يسلم عليك، ياعم، الاستاذ «فلان» مدرس اللغة العربية..
- فلان؟
تساءل عمي، فادركت، انه لايعرفه.. وقلت:
- وهو يرجو منك نسخة من كتابك «تاريخ الموصل»
من اين جاءتني هذه الكذبة؟ لست ادري.. لقد هبطت على لساني فجاة، تحت تاثير احساسي، بحاجتي، واستجابة للحالة التي احسست انها، سادت مناخ الغرفة الكبيرة، حيث، انتبهت الى ان الجميع يصغون الى ما اقوله، مقدرين، اهمية ان يطلب مدرس اللغة العربية وساطتي، للحصول على كتاب من «كتب «الامير»..
في اليوم التالي، كنت احمل الى المدرس الجزء الثاني من «تاريخ الموصل» وعلى الصفحة الاولى منه اهداء بخط عمي «الى الاستاذ الفاضل فلان مع التمنيات» كان الامر باسره معجزة..
واذ راقبت آثار هذه المعجزة، فقد ازدهاني، ان اكون انا صاحب هذه المعجزة رغم ما ارتكبته من آثام، فلقد تاه مدرس اللغة العربية، بالهدية عجباً وزهواً، واحمر وجهه هنيهة، وازرق، وهو يقلب صفحات الكتاب، ويتامل من طرف خفي، الاهداء الذي يتصدره.. ثم يعيد النظر اليه بصراحة.. وابتسامة صادقة تزين وجهه.. حتى دق الجرس..
حسناً..
ما الذي حصلت عليه، بعد كل هذا؟
بل.. ما الذي كنت ارجوه؟
ان مدرس العربية، يعرفني الان، ويميزني، ويبادرني بمناسبة وبغير مناسبة، مناشداً اياي ان اسلم على «العم».. وان الطلبة، ليتابعون ذلك. بشيء من السخرية، التي كنت احيلها الى الحسد.. حتى ان بعضهم صار، ما ان يلتقيني حتى يروح يهمس لي؛ مقلداً بنبرة مدرس اللغة العربية.
- سلم على «العم»:..
بل لقد زاد احدهم ذات يوم، فسالني على ملامن بقية الطلبة..
- الاتقول لنا من يكون «عمك» هذا؟
اصابني سؤاله في مكان من كرامتي، بحيث احسستها توجعني، وما كان ممكناً، حرصاً على هذه الكرامة نفسها، سوى ان اكظم وجعي، وان اروح احدثه بانفعال عن هذا (الامير) الذي نشات على محبته واحترامه.

كنت اتحدث، وهو يرنو الي باسماً. مستروحاً ما احدثه سؤاله في من انفعال، حتى اذا انتهيت، لم يزد على ان قال ببساطة:
- عجباً.. ايكون عمك هذا مهماً الى هذا الحد، وما من احد منا قد سمع باسمه؟
وراح يشهد الطلبة، وهو يغمز لهم.. فضحكوا.. واسودت الدنيا في عيني..
بدا لي ان العالم، صار، فجاة يفتقر الى العدل والتوازن، وانني اعيش وسط مجتمع كافر، لامجال فيه للعدل والتفاهم، وبدون مناسبة، تذكرت على غير ارادة مني، ابي الذي كان قد مضى على موته بضعة شهور.. وسمعت باللعجب، صوته، وهو ينشد في الكنيسة، احد اناشيده الحزينة.. وخفت ان تدمع عيناي، لفرط ما احسسته، من غضب وحزن.
اجبته بصوت قبيح:
- ذاك لانك جاهل وغبي..
ضحك الطالب من طريقتي في الاجابة.. وقال لي بمرح حقيقي:
- صحيح.. انا غبي كما تقول.. ومع هذا.. فحين تعود الى البيت.. «سلم لي على العم..»!
ضحك الطلبة جميعهم. وهم يتابعون حوارنا، ولست ادري كيف امكن في تلك اللحظة الصعبة من حياتي ان اضحك معهم، فينتهي الامر عند هذا الحد..
هل انتهى حقاً؟..
ابداً.. فلقد كنت، وسابقى، واحداً من اولئك الذين اعتادت عمتي الحولاء ان تصفهم بان «الذي فيهم.. لايخليهم..» والا فما تفسير المشاكل التي يضعون انفسهم فيها، هكذا، مجاناً.. وبدون سبب معقول؟..
لقد ظل ابي يجهد في ان يعلمني الاخذ بقاعدته الاخلاقية، التي ظل يؤمن بها، حتى حانت وفاته:
- لاتتدخل في مالايعنيك.. وقبل ان تقول شيئاً.. او تفعل شيئاً.. فكر.. لقد اعطاك الله مخاً للتفكير.. فاستخدمه..
وكنت اجد في نصائحه هذه، منتهى العذاب.. ذاك انني، ما استطعت قط، ولن استطيع، ان افكر بمخي وحده.. ثمة في كياني ادوات للتفكير، اعتادت ان تستجيب للحياة، حتى خيل لي احياناً، انها هي، المخ الذي يتحدث عنه ابي.. ولاباس..
انه الاستاذ مهيب، استاذ علم النفس هذا..
وهو الصف الثالث من «دار المعلمين العالية»...

وأنا ادخل القاعة (٢٢)، واثق الخطى.. تسكنني الكتب التي كنت قد قرأتها أمس واول أمس، عن علم النفس، محكوماً بنوازع فضول سيبقىٰ طاغياً، لمعرفة ماينطوي عليه الآخرون.. وما تنطوي عليه نفسي..

«أرسين لوبين» من نوع جديد.. ولقد كان استاذ علم النفس طاغياً حقاً، بفضل عينيه الحاذقتين، وبقوة امتلاكه للصف طوال المحاضرة، وبمجد انه استطاع أن يقنعنا، او يقنعني أنا على الأقل، بانه يعرف كل شيء، ويملك كل شيء...

ومنذ لحظات اعجابي الاولى بمدرس علم النفس، اتخذت قراري، بأن على هذا الاستاذ أن يكتشفني..

كان يمكن ان اتأنى، حتىٰ يأتي الامتحان.. كان يمكن ان اصبر، ريثما يجري الأمر، على نحو مألوف..

ولكن الذي بي.. ما كان يخليني.. فالاستاذ يتحدث، وتتحرش المعلومات التي يوردها، بمعلومات كنت قد قرأتها، قبل قليل في كتاب، او كراسة، او مجلة..

واني لاستثار حقاً.. فأبدأ بهز رأسي موافقاً على مايقوله الاستاذ.. وقد اهمهم مؤمناً على كلامه.. بل قد تبلغ الاثارة عندي، حد ان اسبقه، بل حتى اقاطعه.. وهو من على المنصة يرنو الى بعينين نفاذتين، وابتسامة محدودة.. فأتشجع.. ولن ألبث أن ارفع يدي، فاقاطع المحاضرة، بتعليق، أو باشارة الى مصدر، بل حتى بمحاولة تصويب..

ظل هذا يجدي لشهرين كاملين.. ثم فجأة، سمعت صوت استاذ علم النفس يقول بقوة ووضوح:

ـ أنت بليد حقاً.. وقليل الحياء..

لم أصدق اذني.. وخيل لي لوهلة، انه انما يخاطب طالباً سواي، واذ لم يكن سواي قد تحدث فقد سألته:

ـ أنا؟

ـ أجل انت..

ومن جديد، بدالي أن العالم، صار، فجأة يفتقر الى العدل والتوازن، وانني اعيش وسط مجتمع كافر، لاعدل فيه، ولاتفاهم.. وعلى غير ارادة مني، تذكرت أبي الذي كان قد مضىٰ على موته بضع سنوات.. وخفت أن تدمع عيناي.. فنهضت وغادرت الصف، ورحت افكر بطريقة ادافع بها عن كرامتي.

في اعدادنا القادمة

◇ حوار ◇
مع

جبرا ابراهيم جبرا
عبد القادر القط
ماجد السامرائي

هنري ميللر ـ ترجمة : محاسن عبد القادر

شعر

قصائد مختارة

للشاعر الإيطالي جوزيبي اونغاريتي

ترجمة : وديع اسطفان

يعتبر الشاعر الايطالي جوزيبي اونغاريتي ابا للشعر الإيطالي الحديث وواحداً من اهم شعراء العصر .
وُلد في الاسكندرية (مصر) عام١٨٨٨ من والدين ايطاليين ، وتوفي في ميلانو عام ١٩٧٠ ، حيث كان لايزال يكتب الشعر وهو في الثانية والتسعين من عمره .
ابرز مجموعاته : «الاستبشار» (١٩١٩) ، «إحساس الزمن» (١٩٣٣) ، «الالم» (١٩٤٧) ، «صرخة ومَشاهد» (١٩٥٢) ، «دفتر الشيخ» (١٩٦٠) ...
والقصائد المترجمة ، هذه ، مختارة من اكثر من مجموعة له ، لتعطي صورة ، ولونسبية ، عن مراحله الشعرية المختلفة منذ بداياته حتى اواخر حياته .

□ مضيء ـ معتم

حتى الأضرحة امّحت
فضاء أسود لامتناه هابط
من هذه الشرفة
الى المدفن

عاد ليعثر عليّ
رفيقي العربي
الذي قُتل في مساء ليس ببعيد

هاهو النهارُ ايضاً

الأضرحة تعود
متلبدةً في الأخضر الداكن
للظلمات الأخيرة
في الأخضر العكر
للوضح الأول

(١٩١٥)

□ تذكار

كان اسمه
محمد شعيب

كان يتحدَّر
من امراء بدوٍ رحَّل
انتحر
لانه لم يكن له
وطن

كان يحبُّ فرنسا
غيَّر اسمه

جعل نفسه مارسيل
لكن ليس فرنسيا
كان يعرف ان يعيش
تحت خيمة انسبائه
حيث يُصغي إلى
ترتيل القرآن
مع شرب القهوة

ولم يكن يعرف
ان ينقذ
اغنيةَ
هجرانه

رافقتُه
مع صاحب الفندق
حيث كنا نعيش
في باريس
في الرقم ٥ من شارع «كارم»
الزقاق المنحدر بجدرانه الذاوية
إنه يستريح
في مدفن «إيفري»
الضاحيةِ التي تبدو
ابدياً
في نهار
حيث ترحل الضوضاء

وربما انا وحدي
الذي اعرف ايضاً
انه عاش

(١٩١٦)

□ في الراحة

سيرافقني عبر الحقول
الشمس تتفرَّق إلى قطع الماس
نقاطُ ماء
على العشبِ الطريّ

ابقى طيّعاً
لرغبة
الكون الصافي

تتمدَّد الجبال
في جرعات ظلّ ليلكيّ
وتتوه مع السماء

فوق على القبّة المجنَّحة
السحرُ انكسر

واسقطُ في نفسي

وفي زاويتي اغرق في الظلام

(١٩١٦)

□ سكون

اعرف مدينة
تمتلىء كل يوم بالشمس
واحتلُّ حينئذ كلَّ شيء

خرجتُ منها ذات مساء

في القلب سيُصان صخبُ
زيزانِ الحصاد

من سفينة
مبرنقشةٍ بالابيض
رايتُ
مدينتي تختفي
تاركةً
للحظة
عناق ضوءٍ معلّقا في الهواء المضطرب

(١٩١٦)

□ اخوة

من اي فيلق
«اخوة» ؟

اخوة
كلمة ترتجف
في الليل

ورقة بالكاد وُلدت

في تشنّجات الهواء
عصيانٌ لا إرادي
للمرء الماثل امام
سرعةِ عطبه

اخوة

(١٩١٦)

□ بعيد

بعيداً بعيداً
مثل اعمى
قادوني بيدي

□ متعة

احسُّ حرارةَ
فيضانِ الضوء
هذا

استقبلُ هذا
النهارَ مثل
الثمرةِ التي تحلو

سيكون لي
هذه الليلة
ندم مثل
عواءٍ
ضائعٍ في
الصحراء

(١٩١٧)

□ كلّ الرماديّ

من جلد الحّية
إلى الخلد المذعور
كل الألوان الرمادية تلهو على القباب ...

مثل مقدّم سفينة اشقر
تاخذ الشمس عطلة من نجمة الى نجمة
وتكفهرُ تحت الكزم ..

مثل جبين متعَب
عاد الليلُ للظهور
في قبضة يد .

(١٩٢٥)

□ بحيرة قمر فجر ليل

شجيراتٌ نحيلة ، اهدابٌ
همْسٍ مختبيء .

دكنةٌ شديدة الشحوب ، متلفة ..

رجلٌ ، متوحد ، يعبر
في خدره الأبكم ..

صدَفةٌ برّاقة ، ترمي
في أفواه الشمس !

تعودين ، أيتها الروح ، طافحةً بالبريق
وتجدينه ضاحكةً
العتم ..

الزمن ، القشعريرة الخاطفة ...

(١٩٢٧)

□ سلام

العنب ناضج ، الحقل محروث ،

الجبل ينفصل عن الغيوم .

على مرايا الصيف المغبرَّة
هبَطَ الظلّ ،
على الاصابع الغامضة
ضوؤهم نيّر
وبعيد .

مع السنونوات يهرب
التمزُّقُ الأخير .

(١٩٢٩)

□ نشيدٌ بدويّ

تنهض امراة وتغنّي
وتتبعها الريح التي تسحرها
على الأرض وتمدّدها
الحلمُ الحقُّ ياخذها .

هذه الأرض العارية
هذه المراة العاهرة
وهذه الريح العاتية
وهذا الحلم هو الموت .

(١٩٣٢)

□ صرختَ : إني أختنق

لم تكن تستطيع النوم ، لم تكن تنام ...
صرختَ : إني اختنق ...
في وجك المبلوع بجمجمتك ،
العينان ، اللتان كانتا مضيئتين بعد
منذ لحظة ،
العينان انبسطتا ... تلاشيتا ...
انا الخائف ، الكدِر ، العاصي ،
كنتُ قديماً اعيش في نظرتك
نفياً ، حراً سعيداً ...
ثم الفمُ ، الفمُ
الذي كان يبدو في الغابر ، على مدى الأيام ،
وميضَ نعمةٍ وفرح ،
الفمُ ، اخرس ...
طفلٌ صغير مات .

تسع سنوات ، دائرة مشبوكة ،
تسع سنوات ولايوم
يضاف إليها بعد أبداً :
ها هي الخشبة التي بها يحترق
أملي الوحيد .
أستطيع البحث ، أستطيع أن أجدكَ ثانيةً ،
أستطيع الذهاب ، لا أكفُّ عن الذهاب
لرؤيتك من جديد وانت تكبر
على مدى سنواتك التسع .
انا بلا انقطاع أستطيع ،
أستطيع بوضوح
أن أحسَّ يديك في يديّ :
يداك الطفوليتان
ممسكتان بيديَّ من غير أن تعرفا ،
يداك اللتان تصبحان محسوستين ،
وواعيتين أكثر
وهما تسترخيان في يديّ ؛
يداك اللتان تصيران يابستين
ووحدهما - شاحبتين جداً ،
وحدهما متوقفتان في الظل ...
في يوم ليس ببعيد ، كنت تسطع ...

ذاهبٌ لأحضر ثيابك الجميلة من البيت
سيأتون ليقفلوا عليك إلى الأبد
في النعش . لا ، إلى الأبد ،
أنت نسمة روحي ، وتنقذها !
تنقذها أفضل الآن
كما لم تستطعه بسمتكَ الحيَّة :
امتحَنها بعد ، غُرَّ قوَّتَها
إذ شئتَ - حتى إليك ! - أن ارتفع
حيث العيش هادىء ، بلا موت .

اكفّر ، وانا أبقيكَ في الحياة ، عن رعبِ
السنواتِ التي أسرقها لك ،
واضيفها إلى سنواتك ،
ممسوساً بالندم ،
كما لو انك ، وانت فانٍ أيضاً بيننا ،
كنت تتابع النمو ،

ولكن وحدها تنمو ، عقيمةً ،
شيخوختي الكريهة ...

كانت ليلةً كهذه ،
كنتَ تعطيني يدك الناعمة ...
وانا ، مُرعوباً ، كنت اسمع نفسي اقول :
هذه السماء الجنوبية زرقاء كثيراً
حيث تفرّخ بسرعة كواكبُ كثيرة
وليس بينها واحدٌ اليف ...

(سماء صمّاء هابطةٌ بلا لهثة ،
صمّاء حتى انني ساسمع دائما هزسّ
ايد ممدودة لتوسيعها ...)

(١٩٤٠)

١٢ ايلول ١٩٦٦

ظهرتِ على الباب
مرتدية ثوباً احمر
لتقولي لي إنكِ نار
تُفني وتشتعل من جديد .

شوكةٌ وخزتني
من إحدى ورودكِ الحمراء
لكي تمصّي من إصبعي
دماً هو قبلاً لكِ تقريباً .

تبعنا الشارعَ
الذي تمزّقه خضرةُ
التلّة المتوحشة
لكني كنت أعرف من زمان
انَّ الذي يقاسي العمرَ بايمانٍ مثابرٍ لينتصر
لايحسب حساباً .

كان يومَ الاثنين ،
لنمسكَ أيدينا
ونتحدَّث سعداء
لم يكن من ملاذ آخر
غير هذه الحديقة الكئيبة
للمدينة المختلجة .

● كتب

رواية «الغرف الاخرى» لجبرا ابراهيم جبرا

○ مركز الانماء القومي
قسم الدراسات الأدبية
بيروت

اي شيء انكى من ان نحاول الدخول الى متاهة ، وان تستعين (بحاسة) البصيرة بدل حاسة البصر التي فقدت نفوذها . في الخروج منها طَيبا معافى ! هكذا نحن مع جبرا ابراهيم جبرا في النّص الروائي الذي يضعه بين أيدينا والموسوم بـ«الغرف الاخرى» . انه يضعنا امام الخيار الصعب : ان نلج متاهته مدجّجين بكل ما اوتينا من اسلحة الحدس خوف ان تزّل بنا القدم فنهوى الى القعر منها محّطمي النفس والقلب . نقول ذلك اذ نعلم ان هبابا من اللامعقول يعبق في جو هذه المتاهة . سوف نخوض ، بعد أن نطأ العقبة الاولى فيها ، صراعا مريرا بين العقل واللاعقل ، او قل بين شطرٍ فينا نملك امكانية التحكم به وتصييره ، وبينَ شطر آخر ، ربما هو الحقيقي ، قالت لايستقيم على امر . ولن تصبح حالنا على قدر من السوّية ما لم يتلاحم الشطران في عملية انبناء جديدة للكائن ـ بشقيه الفردي والاجتماعي ـ لن يتحصّل لنا بغير شق النفس ، بغير أن نجيّر حواسنا كافة وقدراتنا العقلية ، واللاعقلية ايضاً ، لخدمة الهدف الاساس : البحث عن الحقيقة المتوارية ، الخبيئة ، التي تحتجب عن انظارنا خلف قشرة رقيقة .

من هنا فان «الغرف اخرى» لجبرا ترهق نفسها بحمولة ثقيلة ، حمولة البحث لنا أن نذهب الى الابعد لامكننا القول أن خلاص الانسان من تعاساته الراهنة لن يتأتى بغير الوقوف على حقيقته ، غير ان الحقيقة ينبغي الا تعني لنا ، هنا ، ذلك النقاب الشفّاف الذي يغطي ملامحنا بل هو ما غمض وبطن . ماجثم في القعر منا . هو نفسه الذي يصنع افعالنا ويحدّد وجهة السير . يمكن ان نطلق عليه ، تجوّزاً ، «الليبيدو» الذي رأى اليه فرويد انه تلك المادة الاولية التي تصنع شخصية الانسان ونظرته الى الكون . نستطيع أن نعتبر ، انطلاقا من ذلك كله ، أن النّص الروائي لدى جبرا (مهموم) بالمقولة الاساسية وهي التنقيب عن الحقيقة ، مع ما في ذلك من معاناة ومكابدة . انهما المعاناة والمكابدة اللتان تعرّفنا اليهما لدى الدكتور نمر علوان ، الشخصية الاولى في رواية جبرا .

مهما يكن الامر فنحن نقترح أن نبدأ من حيث بدأ جبرا . نبدأ من الصفحة الاولى حيث ثمة ملمح اساس ، ولنقل مفتاح أساس ، لفتح مغاليق النّص الروائي . فلسوف يخّيل الينا ، ونحن نهم الى اقتحام المجاهل التي صنعها لنا جبرا ، أن ذلك قد يستعصي على قوانا المحدودة . اقتحام المجاهل يعوزه قدر من الجلد والصبر والاناة مما لايتوفّر عند كثيرين منا . ليس هذا وحسب ، بل انه ليخيّل الينا ، في وهلة بعد عين عندما ندرك تماما ما يبغيه الروائي والى من يرمي من وراء اختلاقه لتلك المتاهة . واذا رغبنا في أن نكون اكثر تحديدا فلابد من القول أن الغرف الموصدة جيدا بوجوهنا سوف تتشرّع أبوابها طالما أن ثمة اصرارا لدينا على دخولها والعبث بمحتوياتها ، ولكن اقتحام هذه الغرف ـ الموصدة والمرصودة ـ الذي يبغي حقيقة بعينها ، لن يؤدي الا الى مزيد من البلبلة «فالحقيقة الجديدة لاتنفي ، بالضرورة ، الشك القديم ، القلق القديم ، الانزعاج القديم» (ص ٢٤) .

ان الصفحة الاولى في الرواية ، كما نوّهنا قبل قليل ، ربما اعانتنا على تفكيك الرموز والاشارات التي تفاجئنا ، أو لعلها تكمن لنا ، بينما نسرى على مدرجات الرواية ومعارجها . على الاقل فهي تخبرنا عن أن «الغرف الاخرى» من الفها الى يائها تبحث عن حقيقة جديدة ومغايرة . ولكن دون ان يعني ذلك انتفاء القلق الذي يلازمنا . نرى أن نتوقف قليلا ها هنا لنعتبر ان ما اسميناه قلقا وجوديا لايرتبط ـ دلاليّا ـ بالوجودية ، كمذهب . انما هو قلق الانسان في بحثه الدائب عن معنى لوجوده ومصيره .

تقول الاسطورة التي نجدها في الصفحة الاولى ، والتي قدّرنا لها ان تكون مدخلاً الى الرواية برمتها أن أميرا شابا أحب فتاة فقيرة فتزوجها . ولعمق هذا الحب فقد خصّها بقصر قديم منيف ورثه عن ابيه ، وهو شديد الفخر به . قال الامير لزوجته يوم زفافهما أن القصر مؤلّف من اربعين غرفة مؤثّثة بشكل يسّر النفس ويشرح الصدر ، وهي عامرة بالطنافس والرياش والنفائس . وقد اخبرها ايضا أن ثمة غرفة من بين الغرف الأربعين مقفلة ، وليس لها الحق في أن تدخلها . فما كان من الزوجة الا أن لاذت بالصمت بعد أن ارتضت بما امرها به الزوج ، ان تشغل الغرف التسع والثلاثين ولكن دون أن تقرب الاربعين ، فهي محظورة عليها .

غير أنها ، اذ راحت تسرح وتمرح في رحاب القصر وغرفه الاربعين ، ظلت تشتعل فضولا ورغبة في ولوج الغرفة الاخرى ، الغرفة الاربعين . ولم تكن غير أيام حتى عزم امير على القيام برحلة صيد فأمر خدمه وحشمه جمع الحوائج ثم ساروا في قافلة طويلة متوارين عن القصر . وفي خلو القصر من اصحابه حضّ الفضول الزوجة على أن تعرف سر تلك الغرفة ، حملت صندوقا مليئا بالمفاتيح وراحت تجربها في قفل الباب واحدا وراء آخر ، لكنها أخفقت في أن تخترق القفل وظل الباب موصدا دونها ، فلم تتردد في الاسراع نحو غرفة أحد الخدم وعادت

منها بمطرقة كبيرة كادت تعجز عن حملها . وبكل ما اوتيت من قوة رفعتها وهوت بها على الباب فحطمته . ثم دخلت الغرفة فاذا هي تتفرع الى غرف تتصل الواحدة بالاخرى ، ويتفرع كل منها الى مزيد من الغرف ، واذا كانت في حيرة من امرها سمعت صوتا يقول لها : «اذا كنت انت أنت ياأميرة فارجعي الآن قبل ان تندمي ! والا فلن تخرجي مثلما دخلت» فقالت : «ياالهي ، كيف عرف انني اميرة ! لابد أن هذا صوت الشيطان : «ورفضت أن تعمل بما سمعت من نصيحة .

ان تثبيت هذه الحكاية في مطلع النص يمكن اعتباره نوعا من المعونة التي يقدمها الينا الكاتب في المسعى الذي سنقوم به ، كقراء ، لتفكيك الجهاز الرمزي في الرواية . يمكن اعتباره أيضا خطابا هامسا كيما يدلنا الروائي ، من خلاله ، الى وجهة السير التي سنسلكها ، والتي سوف تفضي به ، وبناء الى معرفة حقيقة من نوع ما . وطالما الامر منصّب على معرفة الحقيقة ـ ولعله الامر الذي مارسه الانسان منذ الازل ـ فانه يحق لنا أن نسأل : أي نوع من الحقائق يرغب الراوي (= البطل) في أن يعرف ؟ انها الحقيقة القابلة للمعرفة . الحقيقة التي نتوصل الى ملامسة أطرافها ، ورؤيتها بما هي عليه والتي تتصل به ، أي بالبطل ، بشكل أو بأخر ، طالما انه نمذجة حاذقة وموفقة أيضا لاناس يعيشون ويدبّون على الاثنتين .

ان ما توصلنا اليه حتى الآن لن يشبع نهمنا في معرفة الكثير عن هذا الجانب ، وهو جانب على قدر من الاهمية في رواية جبرا .

ان الفعل الروائي لدى جبرا ، وهو فعل ينطوى على بعد فلسفي ، يسعى ـ اذا كان لنا أن نحدّد تحديدا صارما الى معرفة النفس ومعرفة الآخر بما كون ومجتمع وانسان . هذا التوجّه الى المعرفة يدفعه ويحفزه شيء آخر . انه اللامعرفة ، اذا صحّ القول . جهلنا الاشياء وعدم معرفتنا لها يدفعاننا الى اقتحامها والتعرف عليها عن كثب . وطالما الامر على هذا النحو فلن يسعنا الانعتاق من حال الرعب والخوف . جهل الاشياء يؤدي الى الخشية او التخّوف منها . بل الى الرعب الذي يشبه الى حد كبير ذلك الذي نقع عليه في سياق الرواية . ثمة رجل في الرواية ، هو الدكتور نمر علوان ، يجهل نفسه والمعالم التي تحدّد شخصيته (أوليس جهله لمدينته من هذا القبيل ؟) . ولاجل هذا فهو يخوض في دوامة من رعب لامثيل له . الا أن الرعب ، الذي ينتجه الجهل ، لن يكون من طينة محبطة ، وانما ثمة حافز يتشكّل ، نتيجة ذلك ، ويؤدي بدوره الى مايمكن اعتباره مماحكة فلسفية . ولربما افضت مثل هذه المماحكة (= الجدل) الى اجابات حول المصير والكيان وقلق الوجود . نرغب في طرح هذا الكلام بترتيب آخر لنجد ان ليس من شيء ، كالقلق ، يحفز الى معرفة مانجهل ، فالجهل بغير قلق ، بغير معاناة ، لن يؤدي الا الى تدمير الذات ! حتى ان الحضارة الانسانية برمتها كانت ستكون في حال يرثى له لولا ذلك القلق الذي نجده محفورا في كل حرف من حروف الرواية .

الرجل ، اذن ، أضاع مدينته ، المكّون الاول والاساس لشخصيته . ومن هذه النقطة بالذات انطلق باحثا عما أصاب ذاكرته «وعندما ركزت أنا من جديد على الطريق لعلّي أبصر فيه معْلما استدّل به على المكان الذي نحن فيه . انني ابن هذه المدينة ، واعرفها شارعا شارعا بل شبرا شبرا . وارعبني ان ادرك ، انني أجهل مدينتي» (ص ١٦) .

واذا رغبنا في أن نعكف قليلا على الجانب الرمزي في الرواية لقدّر لنا أن نعتبر ان السائقة التي جلس الى جانبها نمر علوان ، التي لايعرفها ، المتبدّلة ، المتغيرة من وقت لآخر (فهي هيفاء حينا وعفراء حينا ولمياء حينا ثانيا) ، هذه السائقة نفسها ان هي الا رمز آخر . ترمز الى القوة الخفية التي تدفع المرء الى الخوض في عملية (جوجلة) للاشياء المحيطة به ، مثلما هي عملية جوجلة للعناصر والسمات التي تؤلف شخصيته . كل ذلك يهدف الوقوف وجها لوجه أمام الحقيقة «كنا في الطريق بين مدينة وأخرى ربما . وسائقتي تبدو واثقة من نفسها ومن سياقتها تمام الثقة ، مطمئنة الى انها تسرع الى غاية اجهلها ، أما هي فتعرفها بالضبط» (ص ١٦) .

ولكن الى م يؤدي كل ذلك ؟ وما نوع المعرفة التي تتحصّل له بعد ان يحّط رحاله هو ورفيقته المرأة المجهولة (هذه المرأة سوف ترسل الرعب الى نفسه ايضا لانه «يجهلها» ؟ نرى أن نستخدم ، بينما نسعى الى اجابة عن هذين السؤالين ، تعبير «الانشطار» . هو التعبير او المفردة التي تُسدي الينا خدمة جلّى ونحن



□ غلاف الرواية

نتلّمس طريقنا الى شخصية كائن مثقف يحيا هذا العصر بتناقضاته وأوهامه وتعاساته . فلسوف يدرك الرجل على الفور ، وبعد ان يتوقف والمرأة في مكان ما من هذا العالم ، انه شخصية منشطرة ، شخصية محزوزة الى شطرين ، (ان استخدامنا لتعبير الانشطار لم يأت من طريق الصدفة وانما بناء على مخطط مدروس ، حيث ثمة شبه كبير بين «انشطار» الرجل الذي نتحدث عنه وانشطار رجل آخر تحدث عنه زعيم السورياليين أندريه بروتون عندما قال مدشّنا الكتابة السوريالية : «هناك رجل مشطور شطرين في النافذة») أما سبب اتياننا هنا على ذكر السوريالية وزعيمها بروتون فيعود ، بدرجة اولى ، الى ان رواية «الغرف الاخرى» تعبق برائحة سوريالية قوية .

ما (عَرَفَه) اذن ، وعلى الفور ، أنه شخصية منشطرة ، شخصية انتفضها القلق الوجودي الى نصفين ، هناك نمر علوان آخر مخبوء في الداخل منه . هذا الآخر يطفو على السطح بين وقت ووقت . يمكننا أن نتبيّن ذلك عندما أدخلته المرأة الغامضة الى قاعة كبيرة مضاءة جيدا ، وهي فارغة الا من مقعدين أو أكثر بقليل . من القاعة دلفا نحو باب جانبي . الى جانب الباب مرآة طويلة وانيقة قصّت على شكل شجرة (من ناحية رمزية ، أوليست هذه الشجرة ، هنا هي نفسها شجرة المعرفة ؟) . انه يرى خياله فيها ، يصيح نمر علوان : (هل هذا انا؟) ولولم

يلمح فيهـا الفتـاة التي ترافقه، تماما مثلما هي، لاقسم انه ضحية خدعة بصرية. خيّل اليه في المرآة انّ له شاربا اسود كثّا وان شعر رأسه وسـالفيـه قد خالطه البياض. وعندما عبرا الباب تحسّس ما فوق شفته العليا ليتأكد من ان شارب له. ولكنه لم يستطع (معرفة) ما اذا كان شعـر رأسه الاسود قد أصابه الشيب دون ان يدري.

دعونا نخطو الآن باتجاه السؤال التالي: فاذا كان أي فعل روائي يحمل في جوفه خطابا تعبيريا، فما هو ذلك الخطاب الذي يطلقه جبرا ويتوارى طيّ صفحاته؟

انه خطاب الجنون، اللامعقول، العبث الاسود. انها تسميات او نعوت تتنافس فيما بينها لاجل ان يكون كلّ منها أكثر لصوقا بالفعل الروائي في «الغرف الاخرى». هو الجنون، أو اللامعقول، أو العبث الاسود الذي يستشعره انسان ذو عقل وهو بازاء مجموع المحبطات التي يعيشها المجتمع المعاصر. نرغب في ان نكون أكثر تحديدا فنقول ان هذا المجتمع المعاصر ليس غير المجتمع العربي الذي يعيش احباطا لا مثيل له، وهو يعكس نفسه، بما لا مثيل له أيضا، على الجماعة (= النخبة) في مقابل الجموع الهائجة (= الجماهير). لاجل ذلك كله فان «الجماعة» في هذا المجتمع سوف تجد نفسها، وهي بازاء المحبطات المتراكمة، انها مقودة للتعبير عن ذلك بخطاب الجنون واللامعقول. هذا الجنون، هذا اللامعقول، هذا العبث الاسود سوف ندخله (مثلما فعل الكاتب) في المنطق السوريالي، سواء أكان هذا الادخال واقعيا ومنطقيا أم لا.

المهم ان ثمة خلطا في المفاهيم قد حصل. فما هو جنون بالفعل يمكن اعتباره، وفق هذا الخليط، من البديهيات السوريالية. يمكن ان نذهب الى ابعد لنلحظ ان السوريالية هنا، عند جبرا ابراهيم جبرا، ليست الا تعبيرا عن حالة حلميّة ربما مررنا بها جميعا كأناس ذوي الباب، اناس يقتاتون الاحباط ويعتبرونه قدرا محتوما. انها الحالة الحلمية التي ترابط عند الحد الفاصل بين العقل واللاعقل وهي نفسها التي ارتأينا ان نسمّيها، ها هنا، الحالة السوريالية.

ولكن يجب أن ننتبه الى ان ماندعوه سوريالية او منحى سورياليا عند جبرا لانرى انه ينضم الى المنطوق السوريالي الذي شهده قطاع من الكتابة الادبية في الغرب. ليست المفردة او التعبير السوريالي، هنا، متّصلا بذلك التيار الذي أطلقه «بروتون» من عقاله في ثلاثينات واربعينات هذا القرن. انه يتصل بما نقدر أن ندعوه (سوريالية الواقع). الواقع، بما هو عليه من ضياع وجنون وتوازن مفقود وبما هو عليه من قهر «للجماعة»، وهيمنة «للجموع»، ليس الا واقعا سورياليا. من هنا بالتحديد يمكن الانطلاق نحو رؤية جديدة للنص عند جبرا. انه نّص واقعي بأشد ماتكون عليه الواقعية. هو تناول للواقع المعيوش ولكن بغير الارتهان له. لن يستطيع الواقع ان يفرض خطابه المليء بمفردات من الشائع والمتداول. بل ان الكاتب يرتقي به، بهذا الواقع، الى ان منّصة فنية رفيعة. ثمة طغيان للفني على الواقعي. ولعل جبرا، بهذا المنحى، خرج بنّصه من الازمة التي يرتع فيها زميله النص العربي. فالنص الروائي العربي، كما هو معروف لدى البعض، لايزال يبحث عن صيغة يتعامل بها مع الواقع. فهي حينا صيغة تسجيلية (تسجيل الواقع كما هو) حيث الطمس الدائم للبعد الفني، وحينا ثانياً صيغة تقريرية حيث لاهم ولا هاجس للكاتب غير وضع تقرير عن المعاش، بما هو مجموعة من الصور والاحداث والواقع. هنا الواقعي ينفي الفني، حين ان الامر لدى جبرا يأتي من ضمن معادلة اخرى، معادلة يتم من خلالها، اختراق الفني للواقعي والعكس بالعكس، دون ان ينفي او يطمس احدهما الاخر، فنحن نقرأ نصا يتميز بفنية عالية. الا ان هذه الفنية لاتدخل في نطاق المثالي وانما في الفني. نريد ان نعبر عن هذا التوجّه بكلام آخر. اذ ان الخطاب عوّل عليه جبرا في توصيل فعله الروائي ـ ورغم انه ينطوي على بعد فني رفيع ـ فانه لايرتبط بعالم اخر او بكوكب اخر، وانما هو وثيق الصلة بكواكبنا، والاحرى بمجتمعنا المعاصر. ولنكن اكثر دقة وتحديدا فنقول انه يرتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع العربي المعاصر الذي يمكن ان نرى اليه انه واقع «سوريالي».

نقول ذلك بينما يخامرنا السؤال التالي: اوليست السوريالية تعبيراً عن انشطار، عن قمع داخلي وجداني للذات، عن اغتراب الانسان وغربته؟

على هذا، اذن، فان رواية «الغرف الاخرى» لاتخرج عن كونها رواية واقعية برغم القشرة



□ جبرا ابراهيم جبرا

السوريالية التي تغلفها وتجعلنا نخمن، في وهلة اولى، ان كاتبها يدفع بنا الى عالم مليء بالسحر والشعوذة والخوارق. لننقل الى الصفحة السابعة والثلاثين. سوف نقرأ: «على شاشة التلفزيون كان المشهد هو ذاته. غير انني جعلت ارى مايشبه النمل الاسود وقد بدأ ينغل على حافة المسرح فارسلت بصري من النافذة الى الاسفل، لارى حشدا من البشر (من اين جاؤوا بهذه الاعداد كلها من النساء والرجال، ومن كل الاعمار!) يتسلقون الى المسرح بصعوبة، يدفع الواحد الاخر الى الاعلى، يساعده ويعوقه في آن معا، الا ان الصاعدين كانوا يتكاثرون، وما يكادون يجدون مكانا على الخشبة حتى يأتوا بحركات عنيفة رافعين ايديهم في الهواء، ملوّحين بها، ويتعمد بعضهم ان يقف تحت ضوء باهر ويبدأ الكلام فيدفعه آخر ليحتل مكانه. ويبدأ الكلام بدوره، الى ان اكتظت الخشبة بمن عليها من «الممثلين» و«الممثلات» وكلهم يتكلمون معا، في مونولوغ طويل. يتكلمون؟ الحقيقة هي انهم كانوا يصوتون: يزعقون، ويغنون، ويتأوهون كأنهم فقدوا السنتهم، ولم يبق لهم الا ان يصدروا من حناجرهم اصواتا عجماء لااعرف ماالذي يقصدون بها. كان بعضها يشبه الخوار، وبعضها يشبه النهيق، وبعضها بالضبط، ولكن الصراخ كان هو الاعم».

اضطررنا الى اقتباس هذا المقطع بجملته لانه يقدم نموذجا للصورة الغرائبية، من بين صور عدة نقع عليها في مساق الرواية. لنمعن النظر في هذه الصورة. سوف نجد، بعد ذلك انها تنطوي على خدعة بصرية ـ ذهنية تأتت،

على الارجح، من الاسلوب السوريالي الذي اعتنقه الكاتب، ولكن لوجردنا هذه الصورة من قشرتها السوريالية فلسوف نرى على الفور انها صورة واقعية، هي تتحدث عن واقع معيوش، عن اناس نراهم كل يوم (لنلاحظ الدلالة الاجتماعية هنا). نسمع كل يوم «نهيقهم» و«عواءهم» و«صراخهم» انهم مجموعة من «الممثلين والممثلات» (يتدافشون) على خشبة المسرح لاجل ان يحظى كل منهم بالدور الرئيس والمهيمن.

لكن لننح الخطاب الفكري ـ السياسي الذي يحتل مكانة مرموقة عند جبرا، لنحصر همنا الان بالرداء الذي تدثرت به الرواية، اعني الرداء السوريالي.

قد لايكون من باب عجب ان يعمد روائي في الثمانينات الى الاصرار على المنطق السوريالي في الكتابة الروائية، بعد ثلاثين عاما او يزيد، على ترجّل هذا التيار الادبي في الغرب عن جواده.

نريد ان نقول، بمعنى أخر، ان استقالة هذا التيار الادبي من المنصب الذي احتله في منتصف هذا القرن، لن تستطيع ان تنفي السوريالية كحالة تعبيرية. تستطيع ان تنفيها، كتيار او كمذهب لم يجد نفعا، لكن يستحيل نفيها كحالة مستمرة. فاذا كانت السوريالية تعبيرا عن جملةٍ من الحالات، عدّدناها قبل قليل، فهل منطقي القول بانها لم تعد مألوفة، وان الايام قفلت عليها؟

ليس ذلك من باب النفي للمشاعر، ولحالات القلق، واللاانمياعات والتداعيات الذهنية التي تميز بها الانسان، هل نستطيع مثلا ان تنفي الحزن او المسرة، على هذا فان المنطق السوريالي الذي يأخذ به جبرا، في روايته هذه تحديداً، ليس من الامور المستهجنة، لانقدر ان ندعي بان الكاتب يعمل على ابتعاث نمط في الكتابة دفن واهيل عليه التراب منذ زمن بعيد. هذا ليس في القول الحسن، وانما هو، او الكاتب، يسعى الى خلق الرداء او الثوب المناسب لجسد شطر الى شطرين او اكثر. عدنا مرة اخرى الى مقولة الانشطار، وهي المقولة الاثيرة لدى السورياليين، فاناس جبرا الذين نرى اليهم، لوهلة اولى، انهم ليسوا من هذا العالم بل قدموا من عالم الخوارق، ليسوا الا اناسا سورياليين، وتاليا، فهم منشطرون، ان كل شطر، لكل واحد من هؤلاء ، يضم نحو شطره الاخر، بهدف الالتصاق به والانتهاء الى حالة من السوية العقلية والذهنية والنفسية، ولئن لم تجد هذه المحاولات، فان حالة من الأسى العميق، الأسى الذي يفضي الى اكتئاب قاتل، سوف تبقى معششة في جوف كل منهم، هي الحالة التي عرفها الدكتور نمر علوان او عادل الطيبي او فارس الصقار، لقد انشطر الى اشطار ثلاثة وكل منها يحمل اسماً بعينه، وليس بالوسع التوقف عند هذا الحد بل نستطيع الذهاب الى ابعد، الى القول بان ثمة صراعا مريرا، هو نوع من الصراع العبثي، يجري بين انشطار ثلاثة لرجال فرد.

يمكن ان نرى الى حالة الانشطار هذه في مقلبها الاخر. في انها تعبير عن اغتراب الانسان المعاصر. انسان تغرب عن قيم عرفها وانماط عيش الفها، ولم يعد بمقدوره الا ان يشرخ الجانب السيكولوجي فيه الى اكثر من شطر. لعلها الحالة التي تحدث عنها ريتشارد شاخت في كتابه اللامع «الاغتراب» حيث الارتطام الدائم والمستمر، في داخل الكائن الفرد، بين مايمكن ان ندعوه (الثابت والمتحول). فثمة ، عند هذا الكائن ، مااصبح راسخاً ، مااصبح ثوابت تهجع في القعر منه بحيث يستحيل نفيها او اسقاطها (= الثابت) بينما نجد، في المقلب الاخر، ان هناك دحضاً متواليا لهذه الثوابت،

[7] ان هذا الصراع بين الثابت والمتحول والذي يطلق عليه «شاخت» لقب الاغتراب، لابد وان يفضي الى ذلك الانشطار الذي حكى عنه اندريه بِرتون، وانطلق، من بعد، لاعلان نبأ اغبط رهطا من المثقفين الغربيين المنشطرين، وهو قيام «المذهب» السوريالي.

ومهما يكن نوع الدلالات التي انطوت عليها سوريالية جبرا، فانها تدخل في نطاق المعاني التي حملتها السوريالية عبر تاريخها القصير. اذ قد نستطيع القول بان جبرا انطلق في تعبيره السوريالي من المناخ العربي، من قتامة الانماط واساليب العيش والتفكير التي تسود في المجتمعات العربية الراهنة. لكن ذلك كله لايفك العقدة التي تربط بين المنطق السوريالي لجبرا وبين المنطق السوريالي برمته، لكن ليس كمذهب او تيار كتابي وانما كحالة مستمرة ترتبط اكثر ماترتبط بشعورنا الداخلي، بتلك المنطقة المتوارية في داخل كل منا.

ولئن تكلمنا قبل حين عن حالة الاكتئاب، الاسى، الانشطار التي عرفها الدكتور نمر علوان (=عادل الطيبي=فارس الصقار) يمكن الحديث، وبنفس الدرجة، عن شخوصه الاخرين، كمثل، «عليوى» و«هيفاء» والدكتور راسم عزت» و«عزام ابو الهور» ان الحالة التي يرتع فيها هؤلاء لاتختلف بشيء عن تلك التي يعيشها الدكتور نمر علوان. انهم شخوص منشطرون ايضا، ورغم اننا نشعر، في وهلة اولى، بشيء عن تلك التي يعيشها الدكتور نمر علوان، انهم شخوص منشطرون ايضا، ورغم اننا نشعر، في وهلة اولى، ان الانشطار ـ اللعنة لم يصفح بها غير نمر علوان بينما الاخرون يمارسون عليه، وحسب، سحقا نفسيا وفكريا، الجميع كأسنان المشط في انشطارهم واكتئابهم. اما اولئك الذين يتولون ادارة اللعبة ويبدون لنا وكأنهم في منجى من لدغات الانشطار (كعزام ابو الهور، او عليوي) فليسوا، واقعا، غير اناس انتصفوا الى شطرين او اكثر. وتبدّيهم لنا على هذه الشاكلة ـ كأناس أسوياء يمارسون السحق النفسي والفكري على الآخرين، والاحرى يشطرونهم ـ انما يدخل في التقنية الروائية التي اعتمدها جبرا، وهي تقنية رفيعة بغير شك.

□ تقنية التكامل:

بعد كل هذا نستطيع ان نخطو الان باتجاه الجانب الاخر، الفلسفي، وهو لايقل اهمية عن الجانب السوريالي في هذا، الى ان الجانب الفلسفي او التفلسفي في الرواية، لم يأت على حساب المعطى الفني ـ الجمالي، ان حنكة جبرا الروائية مكنته من جعل الاشياء متدامجاً بعضها في بعض. نحن بازاء بنية متكاملة قائمة بذاتها غير قابلة للتفكك، لاجل ذلك نجد انه من الصعوبة بمكان اختلاف مسافة فيما بين الفني والفلسفي والسوريالي. التكامل على اشده بين الاشياء لدرجة يصعب ايجاد فوارق بينها. تأسيسا على ذلك فان النص الروائي يثير اغتباطا لدى الناقد البنيوي الذي داب على النظر في النص كونه بنية وليس مجموعاً من البنى تستقل كل واحدة منها في منطقة منفصلة. مثل هذا الاغتباط سوف يستشعره الناقد الشكلاني الذي لايستطيع التفريق بين (شكل انيق ومضمون عميق) كما درج احد النقاد العرب البارزين على النظر في النص الادبي. هناك، اذن وبحسب الشكلانيين، مضمون يتوارى في مغافرة الشكل، ليس هذا وحسب بل

يتخذ شكلا ايضا، من هنا التركيز على النطق اللغوي (= الكلمات) الذي عما يريد ان يقوله، وحده، التعبير بما يضمره من دلالات، عن جوانية الكاتب وسيكولوجيته. اما ان نتناولها كلاً اولا نتناولها اطلاقا.

الا إننا،ورغم هذا المعطى المزدوج البنيوي ـ الشكلاني، فلسوف نتجرأ على اختراق النص الذي يقدمه الينا جبرا في محاولة للتعرف على معطى هام اخر، فالى المعطى السوريالي ثمة معطى فلسفي، كما نوهنا قبل قليل، لاجل هذا نجد ان دخولنا الى الكون الروائي الذي صنعه لنا الكاتب ليس باقل من ولوج متاهة.

هي متاهة البحث عن الذات. رغم ان هذه الذات (ذاتنا او ذات الكاتب، لافرق) سوف تظل طريدة وسوف نظل نطاردها الى مالا نهاية. التيه (من متاهة) والمطاردة التي لاتتوقف، لن يعنيا لنا غير شيء واحد. انه البحث في الجانب غير المرئي الكامن. الهاجع في الانسان وفي الاخر المقابل، ولان المهمة مستحيلة، او لان الامر لايقبل البرهان والتنفيذ، فان المطاف الاخير سيكون خواءً بخواء، ولكن هل يتوقف البحث، هل يقال للعقل وهو أداة البحث ـ تنحَّ عن المنصة التي تبوأتها طويلا فليس فيك الخير والنفع العميم؟ السؤال يطرح اشكالية فلسفية ضخمة. لكننا هنا، سوف نعيد المسالة الى اطارها الصحيح، الاطار الذي نقع عليه في مساق الرواية. فليس بالعقل وحده يحيا الانسان، ثمة اللاوعي في كل منا يحدد الطريق والمسار. هو ـ وليس احدا غيره ـ يصنع تلك الشبكة المعقدة من العلاقات: بيننا وبين انفسنا من ناحية، وبيننا وبين الاخرين من ناحية ثانية، ان الكيفية هنا، كيفية صنع هذه الشبكة لاتقبل البرهنة والتنفيذ، لاتقبل العقل، كما ترى الى ذلك احدى الشخصيات الرئيسة في الرواية، وانطلاقا فان العقل لم يعد ذلك القادر المتجبر، بل هو منفذ لما يؤمر به، لما يأمر به اللاوعي، لكن اللاوعي الذي ارتأيناه في هذا السياق، لن يكون بمثابة اللاعقل، وانما تلك الطاقة العاقلة في الانسان، التي تعقل ماترغب وماتريد. انها الطاقة او الفعالية التي يطلق عليها علم النفس لقلب «الليبيدو» وهو ماأتينا على ذكره في مطلع هذه الدراسة. ولسوف ندرك مدى الخطورة التي ينطوي عليها هذا «الليبيدو» عندما نعلم ان وجه سيرنا، سلوكنا، نمط العيش والتفكير، يصنع فيه وبه، نستطيع ان نقول تِبْعَ ذلك ان العقل يتلو الاحكام ولا يحكم. اما من بيده الامر والنهي وسلطة القرار فهو اللاوعي الذي يحدد نظرتنا الى الكون والاشياء ويحدد ايضا طبيعة العلاقة بيننا وبين انفسنا، ومع الاخرين، لنستمع الى الدكتور نمر علوان الذي يقول (او انه يقول) في الصفحة الواحدة والستين: «اي انني يجب ان اتذكر، ع "تامة العلاقة، اموراً عدة في آن واحد: اولا، انا الذي اخاطبك قد اكون انت مخاطبا نفسك ـ كما في حوارنا الان ـ وفي هذا معنى لايخلو من عمق، يمكن الحديث فيه ساعات. ثانيا، العلاقة دائما مركبة، انها علاقة بين الانا والانت، وبين الانا والانا، وبين الانت والانت، وما يستتبع ذلك من تشابك يكاد يستحيل حله. ثالثا، بعد ذلك كله، فان اهم مافي الحياة، واهم مايغنيها ويدفع بها، ويرفع بها ويخفضها يتخطى العقل ويؤكد على فعله الجارف فيما هو فوق متناول البرهان والتنفيذ.

ان الصراع مع المجهول جزء من الفلسفة التي يطرحها الكاتب في وجوهنا، هذا الصراع ليس جديدا ابتداء مع الانسان ويذهب بذهابه. يمكن ان نضيف شيئاً آخر، وهو ان مايمتاز به الكائن البشري ليس كونه حيوانا ناطقا كما اراد ارسطو، وانما لرغبة عنده (هي جزء من طبيعته، في خوض صراع مع المجهول الذي قد يصبح، في زمن ما، معلوما وفي مرمى الادراك، لذا علينا الا نقفل الباب بوجه هذا الصراع. ان نخوضه مسلحين بالحدس وليس بالحاسة. على العقل ان يفسح المجال امام الحدس لاجراء اتصال مع المجهول ـ هناك. ان هذا الاتصال بُدىء باجرائه مذ كانت الخليقة، ليس هذا وحسب بل ان البشرية برمتها لم يكن ليتأتى لها هذا البهاء (رغم العورات الكثيرة) لولم يجر مثل هذا الاتصال بين الحدس والمجهول. ان نمر علوان، محور الرواية، من رأينا هذا. ففي اعماق الذات من كل انسان ـ كما يقول هو او شطره الاخر ـ توق الى تلقي هواتف، او هواجس، اورسالات، من بقاع مجهولة تشير الى وجود قوة او نشاطات او كائنات، خارج الوعي المباشر، تبغي التماس بهذه الذات، الا يلذ لك مثلا ان تتلقى رسالة من معجب مجهول (قد ترفض ادخاله الى بيتك لو تجسد على بابك) في حين انك ترحب بكلماته المخطوطة، لان الكلمات انما هي طاقة ممكنة، غير مجسدة، تحمل معاني لاتتأطر ضمن حدود من المادة (العقل) «فلم لاتدع هذا التوق الغامض في اعماق ذاتك يجري على سجيته دون التدخل والرقابة منك، والاصرار على معرفة السبب والنتيجة؟ لم لا تتيح لنفسك ان تتلقى مالا تدركه الحواس، لكي تكتشف ماهو ابعد منها» (٦٧).

***

بعد، ان تحصّل لنا ماتحصّل ماذا يمكن ان نقول بعد، في رواية «الغرف الاخرى»؟ هل هناك شيء اخر، او اشياء اخرى؟

ليس من باب مستهجن القول ان الرواية التي يضعها بين ايدينا جبرا ابراهيم جبرا تعتبر من اهم النصوص الروائية التي تعرفنا اليها ابان السنوات العشر الاخيرة. لعل اهميتها تكمن، وبدرجة اولى، في مجموع الدلالات والاشارات التي تدفعها باتجاهاتنا. فقد كان جبرا متمهرا وحاذقا في جعل الحدث المستخرج من الواقع المعاش يتجلبب برداء سوريالي وقبعة بحيث انه، اي الحدث او الواقعية، لم يتبذل ولم يفقد سحنته الفنية. حتى ان الرمز الذي يحسر عن وجهه في كثير من الاحيان لايجعل من المرمز اليه شيئاً خارجا عن الفن، وانما يتم ذلك وفق مخطط فني دقيق. نريد القول. بترتيب اخر، ان جبرا واقعي الى اقصى درجات الواقعية. لكنه لم يلجأ ولا مرة واحدة، الى الألتقاط التسجيلي لحدثيات المعاش، بل كان التقاطه لها فنيا مرموقا، مايجعلنا نشير هنا الى ان النحو الذي ينحوه مختلف كثيرا عن النمط الواقعي في النص الروائي العربي، على الاقل ذلك النمط الذي لم نتعرف على غيره الى الان.

سوف ننطلق من ذلك لرؤية ان الخطاب الفكري ـ السياسي الذي نسمع طنينه في مسار الرواية، لم يرم بثقله على النص ويسبب له انزياحا باتجاه الواقعية التصويرية. حتى ان الحوارات التي تحمل في احشائها بعدا فكريا وسياسيا مباشرا لاتقع في مطلب التسجيل الواقعي المحض. يبدو لنا ان الكاتب بذل الجهد الثر في عدم انتحائه هذا المنحى. فهو، كما تهيأ لنا دائما، يحاذر ان تزل به القدم ليرتمي فيما هو واقعي محض. ولقد حققت نجاحا باهرا، الا ان هذا النجاح، مثلما نعتقد لم يتأت من تمهر وطول باع في الكتابة الروائية (هذا شيء نقرّه لجبرا) فحسب بل لان رواية الغرف الاخرى، تلبّست، من الدفة الى الدفة، لبوساً فنياً بعيداً عن الواقع، انه تحديدا اللبوس السوريالي.

● الغرف الاخرى ـ رواية جبرا ابراهيم جبرا/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٦.

شرذمة الذات... تشرذم المجتمعات

○ حميدة الصولي

العمل الروائي او القصصي هل هو اتباعي اساساً؟ اي هل ان دور هذا العمل ينحصر في سرد الاحداث الميتة والتعليق عليها؟ اذا كان ذلك هو دورها فان كتب التاريخ تكون اجدر بالقيام بهذا الدور.... واذا كانت ذات هدف آخر اعمق فما هو؟ لعل التعاريف العديدة اشبعت هذه الناحية شرحا وتحديداً مدعما بالحجج... لان هذا الامر مرتبط اساساً بقيمة منتجة المعرفية والثقافية واصلا القدرات الفنية المكتسبة او الموهوبة. ومن هنا تبدأ مسألة التصنيف النقدي للكاتب... لتنتهي عند نقطة يحددها مدى استيعابها للحدث وقدرتهم على تصويره فنيا انطلاقا من الجزئيات الدقيقة ووصولاً الى بناء متكامل فنياً يطلق عليها اسم رواية او قصة. وهذا طبعا يتعارض مع الوظيفة الاساسية للشعر الذي لايمكنه الاعتماد على السرد والافاضة والتطرق الى الجزئيات انما يقف عند الومضات والحالات والصور المفضية - عبر الخيال - الى العوالم غير الحاضرة باكملها في النص الشعري.

واذا كان العمل الروائي يعتمد الحدث مع ادخال التعديلات الضرورية عليه لجعله مواكباً للرؤية الشخصية للكاتب والتي هي نتاج تجارب قد تكون عديدة أُفرزت نظرة جماعية لذلك الحدث وموقفاً موحداً منه من طرف المجموعة كاملة... فان الكاتب في هذه الحالة يحمل مسؤولية قد تجعله في حيرة مستمرة ومواكبة يقظه لحدث او الاحداث المتراصة في الحدث نفسه... ووظيفته هنا تكون اساساً تفجير تلك الاحداث جميعاً والخروج بخلاصة تتركز على العوامل والاسباب التي ادت الى تلك النتيجة في محاولة لاضاءة الطريق امام المستقبل لان ماقد حدث اصبح تاريخاً والرجوع اليه لن يغير من الامر شيئاً... وهنا يتاكد وعي الكاتب بدوره الفعلي الذي يتعدى سرو الحدث الى معالجة الاسباب وطرح البدائل... وهي مهمة لايقدر على القيام بها غير خزانات الوعي/ الادباء ولعل عمر الرواية التونسية الان بدأ يمتد الى مرحلة الطفولة المطلقة على المراهقة... وعدد الروايات بان نصيبنا فيها على المستوى العربي قد بدأ في التصاعد... وان التركيز عليها كنتاج ادبي ذي مميزات ومهمات لايستهان بها جمالياً ووظيفياً... وهي مرحلة في اعتقادي تتطلب منا ان نقف منها موقفاً نقديا واضحا حتى لاتضيع منا فرص الاستفادة من الطاقات الابداعية المنتجة في هذا الخصوص.

ولكن ماهي مميزات الرواية التونسية حتى اليوم؟ يبدو مما وقع الاطلاع عليه حتى الان منها ان كل هذه الروايات تركزت اهتماماتها على النواحي الاجتماعية والسياسية بشكل بارز... وهي تعالج في مجملها علاقة الانسان بالسلطة بل هي توضح العلاقة القائمة بين الحاكم والمحكوم سواء كان هذا الحاكم وطنياً او دخيلا... وسواء كان عادلا ام ظالما... وكذلك المحكوم ايا كان موقفه القبول بالجور ام الثورة ضده، الا نانية الفردية ام القبلية ام الاعتزاز الوطني... وبالنتيجة يكون فحص العلاقات بين افراد هذه المجموعة البشرية من منظورات مختلفة لكنها تصب في مجرى واحد هو الشعب التونسي بحاكميه ومحكوميه.

والاعمال التي وفقت فعلا في معالجة هذه الظاهرة وأبرزت عيوبها هي تلك التي تركزت على معالجة اسباب الانحراف في المسيرة المجتمعية واشبعتها تحليلاً ودرساً وتوّجت كل ذلك بالاشارة الى موقف الاخر ايا كان مصدره... حتى بواسطة استحضار العلاقات البارزة في التاريخ القديم والحديث... ولكن قبل ذلك وبعد ذلك واثناء ذلك ايضاً.. البناء الروائي اي الناحية الجمالية والفنية للعمل الروائي... لان ذلك هو الذي يجعل من العمل نصا ادبيا يمكن التعامل معه على هذا الاساس.

وعلى هذا الاساس كان تعاملي مع مايكتب عمر بن سالم.. الذي قدم للساحة حتى الان ثلاث روايات هي: واحة بلا ظل - دائرة الاختناق - ابو جهل الدهاس - ومسرحيتين هما: يوم اللات وعشتاروت. اضافة الى البحوث والكتب التي حققها ضمن مهمته كباحث ملحق بمركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية.

في رواياته الثلاث يتصل الكاتب من خلال شرايين الوعي التي تربط بمجتمعه بالاعماق والكامن فيها وذلك اعتقاداً منه بان الوصول الى قلب الشيء لايتم الا من خلال السطح او المظهر الخارجي... لذلك فان علاجه للقضايا المصيرية للمجتمع تبدأ احياناً من النتائج لينفذ من خلالها الى العوامل التي اوصلت الى تلك النتائج. ورغم مايلوح في كتاباته من سهولة حد الفضفضة اللفظية لكنه في الواقع يعري دمامل مازالت تنخر الجسم ومازالت المحاولات لانكارها متواصلة... وهو مايجعله يلجأ الى كل اساليب الكشف وتجنيد كل عوامل الاثارة وانتهاج مختلف الطرق للوصول الى مركز الداء.

لقد كانت تجربته في (واحة بلا ظل) قد تعرض لها اكثر من دارس... وتوصل اكثر من ناقد الى محتواه الدلالي الذي هو واضح من مجرد التأمل في العلاقات والتفكير وممارسة الشخوص وهي تمثل مرحلة صعبة وتجربة فريدة من نوعها في الادب الواقعي.

لكن هذه التجربة قد رفدها بتجربة اعمق منها ممثلة في روايته الثانية «دائرة الاختناق» التي ابرز فيها قيام العلاقات الاجتماعية على اسس مصلحية استوجبت التضامن والتضحية من جهة واسس روحية ضربت اروع امثلة مجسداً ذلك في (نورة) التي اصطدمت مع كل رغبات افراد اسرتها واغراءاتهم ورفضت كل تخل عن ابسط واجب تجاه زوجها... وفي هذه الحالة فقط الوفاء للعلاقة الزوجية بل ايضاً الوفاء للمبادىء التي آمنا بها معاً. ورغم ان الكاتب طوى المسافات الزمنية بسرعة الا ان كل من يقرأها يسجل شهادته على حقارة هذا العالم المتحضر... انها في مضمونها تلخيص لواقع اجتماعي يعرفه كل من عاصر الكاتب ابرز سلبياته مركَزة الاهتمام بالذات ونفي ماسواها والاستهانة بالقيم اما روايته الثالثة ابو جهل الدهاس فهي لون آخر من المعالجات ونتيجة

اخرى من نتائج العلاقات الاجتماعية ومركزة الاهتمام حول فئة او ظاهرة او اهمال ماسواهما. ولكن قبل الدخول في استقراء هذه الرواية الاخيرة لابد من ابداء بعض الملاحظات حول الكتابة الروائية عمر بن سالم.

ـ يتركز اهتمام الكاتب في رواياته على المشاكل الاجتماعية التي تهم السواد الاعظم من الناس... وهو يخاطب في كل حالة «باطن لدى قارئه ويدعوه الى وقفة تأمل امام مايجري... الى درجة اقحام نفسه حطبا للاشتعال كما يثبت الوقائع المتحركة مدللا على مواطن نبتها... اي الاسباب التي اوجدتها

ـ شخوصه من الطبقة المتوسطة في مجتمعه... تلك التي تفقد التوازن دائما او هي مذبذبة بين مستويين اجتماعيين... وغالبا ماتجسد شخوصه الوانا من التناقض الذي يكاد يكون ابدياً ولا يرجى ازالته. لانه ناشيء عن قناعات متولدة من عوامل بيلوجية واخرى مكتسبة بحكم التربية غير المتكافئة الادوات والجو النفساني. وبذلك تكون شخوصه متصارعة دون ان تتقابل في حلبة واحدة. وهو بذلك يجسد الوانا من العلاقات تخفيها مسوح الزيف والمصلحية الزائلة احيانا... ورغم مركزة الاهتمام حول شخصية مثل (نورة) في (دائرة الاختناق) او (ابو جهل) في الرواية المسماة بهذا الاسم الا ان هذا البطل لم يكن نموذجاً بالقدر الذي يجعلنا نتوقع معجزة تصدر عنه كما في روايات اخرى.

وينقسم شخوصه الى مستميتين من اجل ماآمنوا به ومتخذين الاحداث وسيلة للوصول الى غاياتهم.. ومنهم من اتخذ شكل الواسطة بين السبب والنتيجة.

ـ مجتمعات روايات عمر بن سالم تجتمع فيها كل المتناقضات ولاعجب فما دام الشخوص ذلك التناقض فليس غريبا ان ينعكس على واقعهم... وانهم هم انعكاس التناقض. ورغم ان مسرح الاحداث لم يتغير الا في الرواية الثالثة... ورغم ان الابطال او الشخوص ينتمون الى محيط واحد الا انهم يمثلون عوالم مختلفة.

وما الهجرة التي ركز عليها في روايته «ابو جهل الدهاس» الا نتيجة لحيف واضطراب العلاقات وفقد ان اسباب العيش الكريم الذي انبرى شخوصه للبحث عنه خارج المحيط العادي لهم. ولكن النتائج كانت اسوأ بكثير مما كانوا عليه وكأني بالكاتب هنا يلحّ على الالتزام بالارض والبحث عن مصادر الرزق فيها بدل الارتماء عالة على المجتمعات حقداً على كل من ينسب الى العروبة.

ـ يركّز على اللعب بالزمن... ولايفلت الفرصة لربط الحادثة بالتي تناقضها.. وهو يحضر المشهد من الماضي شاهداً على الحاضر مثبتاً في كل لحظة ادانة الحاضر رغم مايبرزه من تطور في الناحية المدنية لشخوصه... وهذه القناعة التي تبدو راسخة لدى الكاتب تبرز بشكل معكوس في ممارسات شخصياته وهو مايشير الى معالجة انحرافات بانحرافات اخرى. اذ ينتقل من الطرف الى نقيضه.

ـ ادوات بناء العمل الروائي عند عمربن سالم هي اللغة والوقائع والشخوص اما الفضاء فهو مجرد اطار لايعتمد كثيراً لتجسيم الظاهرة او نفيها.. لذلك كانت لغة سليمة في مجملها رغم ما يحمله اياها من اثقال لاتنسجم ـ احياناً ـ مع طبيعتها... من ذلك الافاضة غير المحبّذة في بعض المواقع اما الوقائع فيحشرها تباعاً ودون مناسبة احيانا ليعلن عن اكتمال التناقض او التكامل في عالم روايته وشخوصه طبعاًهم الوسيلة لتحقيق ذلك.

ـ ان الكاتب يصور الاحداث باسلوب سردي وصفي ايحائي وهو يكتسب من المقدرة لجعلها متحركة على الورق بما امتلك من الشمول ودقة التصوير وحتى في المبالغة التي لاشك انها تسربت الى الوقائع يشعر القاريء انها ممكنة الحصول بناء على مايحدث مشابها لها هنا او هناك مما يكسب كتابه الصبغة الواقعية بنسبة كبيرة.

وسعيا وراء استكمال الملاحظات بشكل تفصيلي فان رحلة في روايته «ابو جهل الدهاس» تقدم فكرة اوضح واقرب من واقعه الروائي. يفتتح هذه الرواية بهذا التصوير لشخصية «الدهاس» ص٧

مات اخوته السبعة... وبقي هو. وماتت امهم من بعدهم... وبقي هو وماتت زوجته الاولى بعد وفاة ابنائها الاربعة واحدا واحدا... وبقي هو. وماتت زوجته الثانية ومات منها ثلاثة ابناء وبنتان... وبقي هو .ومات له من الاحفاد والاسباط بعدد ماتبقى له منهم احياء وحضر جنازة الجميع... وصلى عليهم... وهو قائم، صوته ارفع من صوت الاخرين.. وسعاله اقوى من سعالهم. اذا عطس ارتجت الدار. واذا تجشأ اخرج من جوفه قعقعة كقعقعة الفحل. حاجباه مقترنان كتان... وجبهته عريضة كعرض حنكيه...

كان اترابه ينادونه الدهاس بسبب عظم جثته وانبساط خفيه... اذا التف في برنسه خلته دبا مقبلا عليك. واذا انتشر في جبته حسبته ثلاثة في واحد. هذه هي الشخصية المركزية في الرواية.. وتتمثل اهميتها في كونها المؤثرة والمحركة للاحداث وطباع الشخوص... حتى كادت كل حركة في هذه الرواية الا ولها اتصال من قريب او بعيد بهذه الشخصية رغم ان الشخوص لايكادون يتفقون معها في اي شيء.

الدهاس اذن هو الشخصية ذات الصفات والممارسات التي انعكس تأثيرها على الاحداث وتأثر بها كل الشخوص وخاصة اسرته التي استوجب قانونه خضوعها له. ولكن بعضا من ابنائه كانوا خوفا منه ينفذون اوامره ويخالفونها كلما تحرروا من قيوده.

ان التطور الذي اتبعه الكاتب لاحداث هذه الرواية جعل شخوصها في علاقات تتأرجح بين العدائية وعدم رد الفعل المؤذي برغم ذلك... وقد حاول الكاتب ان يجعل من تلك العلاقات نموذجاً لمجتمعين اثنين يعيشان على طرفي نقيض في كل مقومات حياتهما.... وبذلك اوجد رابطاً يشد هذا المجتمع المتخلف الى آخر رغم العدائية وعدم التكافؤ الا وهو الحاجة... ومعلوم ان اية علاقة تبنى على الحاجة يكون ناتجاً استسلام لشروط المحتاج اليه... وعندما يكون المحتاج اليه غير مستعد لتقديم تلك الحاجة ولو بشروط تكون النتيجة غالباً رد فعل يهدف الى الانتقام من المحتاج. وهذه هي العلاقة التي تربط مجتمعي الرواية فكان الناتج المنطقي لها:

١) وقوع مريم في حبائل جاك الحلاق واصبحت حياتها واسرتها ملوثة مما يتعارض مع القيم التي ربيت عليها مريم وبالتالي انزلقت في مهاوي الرذيلة رغم علمها بانها تتعارض مع كل مقومات حياة مجتمعها.

٢) اتهام سعيد بقتل جاك وايداعه السجن وما ترتب عن ذلك من خسائر واشاعات وما اليه رغم براءته.

٣) تميُّع عامر وانسياقه مع الشهوات التي هي اصلاً طريق التشتت والانهيار الاخلاقي الذي تكون نتيجة تخريب المجتمعات.

٤) اتهام عباس ان له علاقة بالانفجار الذي حدث في دكان لأحد اليهود حيث اتهم بانه خبأ «ارهابيين» قاموا بتفجيره. وكانت النتيجة.

«انقسم يهود الحي بسبب الحادث فريقين: فريق ينادي بأخذ الثأر من العرب المتواجدين بينهم بوسائلهم الخاصة. وفريق ينادي بتركه المسألة الى حزم السلط الفرنسية نفسها ص١٦٣ وفي هذا الاختيار تكمن عشرات المعاني

ابسطها قضية اتخاذ القرار المناسب ضد العرب من اي طرف كان حق اذا كان ليس فرنسيا رغم انه في فرنسا.

* *

ان قراءة الرواية ومتابعة تلاحق الاحداث فيها تفضي بنا حتما الى نتائج عديدة منها.

ـ ان المبادىء السامية لايمكن ان تثمر ثمرها الطبيعي في غير ارضها الصالحة وبالتالي فان زراعتها او محاولة غرسها في ارض الرذائل والتناقضات الفاضحة والمفضوحة لايمكن ان ينظر منه غير موتها. خاصة اذا كانت بين افراد مجتمع مسلم له تقاليده وعقيدته وآخر تستند تقاليده الى العنصرية العرقية والجنسية وتتكىء على الغريزة والشهوات والمصالح المادية الزائلة.

ويلاحظ التناقض صارخا في ذات الشخصية الثانية التي هي الراوي او عامر. هذا الذي يقص علينا سيرة حياة اسرة الدهاس.. بحيث يكاد السؤال ان يقفز: هل ان الروائي يحمل التناقض في ذاته ام ان الكاتب اراد إبرازه للعيان بواسطته... وفي كلا الحالتين تكون النتائج الحاصلة غير المرجوة لان مايقصه كمحل شاهد او كقاعدة ارضيتها مجتمعه العربي المسلم يستحضره كتراث مروي في حوادث تنشأ عن انبهار بحياة الغرائز والشهوات والمصالح المادية وربما عن رغبة غير مدروسة لتقليدها وواضح ان هذا لايمكن ان ترجى منه نتيجة ... او فوائد. وهو هنا يؤكد عنصر التناقض الذي لايمكن التوفيق فيه بين الجانبين... ويشير من خلاله الى ضياع الذي ينتظر المتمرد على قيمه..

ـ شخصية الدهاس هي النموذج للفردية المعقدة بنفسها او التي لاتؤمن بالهزيمة.. لكن من حولها يمثلون الوجه الضائع... والكاتب هنا يؤكد على المصالح التي تربط الناس بشخص ما فاذا ماكان حاضراً يطرونه ويعلنون ولاءهم اليه واذا تغيب يلقبونه باشد الالقاب سوءاً ويتجلى هذا الجانب المصلحي هنا في موقف زوجته الاخيرة. يقول الراوي: «زوجة جدي الاخيرة ترد عند سماعها لكنية بعلها بكنية مضادة: فيصبح ابو جهل يوما ابا العلم... ويوما ابا الخير... ويسمى يوما ابا البركات والانوار . ص١٠» وكما يمكن قبول هذا الموقف على انه مخلصة لبعلها... الا انه كان ردا على الالسنة التي تغتاب الدهاس لتتفوه بما تريد... تلك التي لاتقول في حضرته الا مايسره.

وكأني بالكاتب هنا يلحّ على مسألة مهمة مفادها ان انسان هذا العصر لايتبين الاعوجاج في من ينتفع منه.

ـ في جوانب اخرى من الحكاية يريد الكاتب ان يذكرنا بوضع السلطة في المجتمع الابوي. حيث اكبر افراده سناً هو الذي يقرر مصير المجموعة مؤكداً ان هذه الحال تفرض الاستقرار في العائلة رغم سلبياتها الاخرى تلك التي لن تكون بحجم خطورة ترك الحبل على الغارب في غيرها.

ـ يصور الكاتب التطور الحاصل في البنية الاجتماعية والعقائدية لمجتمعه وفي حدود الالتزام بالقيم والاخلاق فاذا هي نزلت درجات الى الاسفل.. الى الحضيض.

«الدهاس لايستشير الا راسه. اما ابي فقد ظل يستشير امي في الكبيرة والصغيرة» ص٩٩ وهنا نلاحظ تطورا قد حصل... فالاول يعتمد في اتخاذ القرار على نفسه في حين ان الثاني لابد له من منفذ حال اتخاذ القرار. وكلا الحالتين مرعب.

«جدي يفعل قبل ان يقول... اما انا فانني اقول ولا افعل ص٩٩» وفي ذلك ايضا نوع من الانحرام وانهيار الشخصية... ففي حين يفعل الجدّ دون ان يقول نجد الحفيد يقول ولا يفعل وكلا الحالتين لهما نظائر عرفتهما الارض العربية... مع اعتبار الناحية الزمانية لهذه المقاييس.

ـ يبرز الكاتب ظاهرة مسيطرة في المجتمعات المتخلفة وتتمثل في الاستهانة بالمعرفة وبالكفاءات وتركيزها على المضاربين واصحاب الحرف «تعال الى الجنوب» سأبني لك مدجنة من لاشيء. الارض ارض الوالد والمال مال البنك.. وانا الضامن لك في القرض والربح منصفة بيننا ص١٦٨» قال ذلك عباس لاخيه الحائز على دكتوراه المرحلة الثالثة والذي هنأه المسؤول الكبير عندما انتدب لمنصب ما: ان الادارة في حاجة الى الكفاءات العالية لتسيير شؤون الاوراق» ص١٦٧.

ـ مجتمع الرواية يرتكز الى قيم ثابتة نسبياً لايقبل التزحزح عنها... واستنتاجات اي فرد منهم تكاد تنطبق عليهم جميعاً خاصة في موضوع توارث الذوات والصفحات. هم يعتقدون بان «اوجه الشبه بين افراد العائلة انطلاقاً من حجم الجمجمة وانتهاء بشكل القدم» امر يتحد فيه كل افراد العائلة... واذا لم يتجسد في الابناء فانه يتجسم في الاحفاد. والاختلاف الحاصل في رؤى من غادروا البلاد فقط لذلك فان كل فرد في هذا المجتمع «لم تحن له فرصة قياس وزنه النوعي. الذين قاسوا موازينهم من عائلة الدهاس هم الذين هاجموا وتخلصوا من الجاذبية ٤٧» وهي اشارة الى الثبات الممل الذي عليه حياة تلك المنطقة. وهذا التعرف ينسب عادة لحياة الريف او القرى الرتيبة الحركة والتي تتسم بالمحدودية والبطء. وهو مايفضي بنا مباشرة لدراسة الفضاءات التي تدور فيها احداث هذه الرواية.

ان تقابلية القرية/ المدينة كما اصطلح عليها تتعلق بانتقال الشخوص من فضاء محدد الحركة الى فضاء اوسع ولكن بنفس المنطقات الاولى لحياة تستند الى قيم واحدة وكيفية تطور يمكن ملاحظتها... وهو ماينحصر عادة بين القرية والمدينة في نفس المجتمع... غير ان القرية تتصف بالتشابه وضيق الأفق ومحدودية العلاقات وقلة الموارد الاقتصادية وانحسار اجواء الحركة والابداع ووضع المبادرات على المحك في حين عرفت المدينة بالضجيج وتعدد مجالات الانتاج وتنوعها مماتتشكل معه حركية وازدحام ويتوفر مجال لاختبار القدرات ووضعها على المحك الى جانب القدرات الاخرى او في صراع معها. وغالبا مايكون ذلك المتنقل من القرية الى المدينة عرضة لهزات اصطلح عليها بانها تجارب تمرسه وتجعله يتكيف بمقدار طبق مواصفات المدينة. ولان المقاييس الحياتية اقتصادية اولا فان اول مايصطدم به صاحب هذا المشروع/ الانتقال الى المدينة هو البحث عن الشغل.

ولكن شخوص هذه الرواية لاتنطبق عليهم مواصفات هذه الثنائية القرية/ المدينة في الاطار المتحدث عنه. بل كانت معقدة جدا. حيث ان التسلسل المنطقي للتحول يبدأ بالانتقال الى المدينة او العاصمة التي تلتقي فيها انماط مختلفة من الحضارات حتى يكتسب المنتقل تجربة ومرانا على انواع مختلفة من العلاقات تكون المرحلة الموالية الانتقال الى بلد من نفس اللغة والدين وغيرها... وتتدرج تلك التحولات حتى يكون اقتحام العالم المقابل... اذ ذاك يكون الشخص او الشخوص مرودين بما يحصنهم من الوقوع في المهاوي والشراك المنصوبة لهم في كل زاوية ونهج. وبذلك كانت ثنائية تقابلية تصطلح عليها بالمغامرة.

فبعض ابطال الرواية انتقلوا فجأة من قرية بأقصى الجنوب تتسم بالسذاجة والثبات وكل مافي الريف من بساطة وفقر وايمان حد الغباء... الى العاصمة الفرنسية بكل تحولاتها الحضارية وتبدلاتها الحياتية وفسيفساء متساكنيها مما احدث صدمة مزاجية ونفسية

لدى بعض شخوصها/ المنتقلين طبعاً.
واذا ماوضعنا في الاعتبار مايميز هذا المجتمع من ذاك... فاننا سنصل حتما الى تناقض مربع لايمكن التوفيق بين شقيه الا بالقضاء على خصوصيات احدهما... وهنا يتدخل عامل القوة والضعف او الحاجة... وهذه الاخيرة هي احد الاسباب الرئيسية التي جعلت شخوص عمر بن سالم يقدمون على هذه المغامرة. ولكن بعضهم كان هدف المصيدة وصيدها...

١) الفضاء الاول الاصل القرية... لغتها العربية - دينها الاسلام... متساكنوها يشكلون مجموعة تتشابه في اهتماماتها وطموحاتها... اديمها صحراوي... الطقس فيها جاف والحرارة هي المميزة... يحتكمون الى الماضي... الثري فيهم هو صاحب السطوة والجاه... التمرد فيها مكبوت... مجتمع ابوي اسروي عروشي.. قبلي في النهاية... وهي مميزات الانسان العربي.

٢) الفضاء الثاني/ الغربة=
عاصمة عالمية.. لغتها الفرنسية.. دينها المسيحية.. بها لغات اخرى عديدة وتمارس فيها اديان وطقوس مختلفة...لاشيء يربط بين المجموعات المتساكنة فيها سوى المادة... تختلط فيها الطموحات المشروعة بغير المشروعة اديمها بحري وطقسها متقلب حسب الفصول... مراكز القوة هي الفاعلة مجال واسع لاختبار القدرات والرفض والقبول... مجتمع تغتذي فيه كل عناصر العداء والعنصرية تجاه الاجنبي (العربي خاصة). تمثل الصناعة والعمل والمضاربات التجارية اهم مميزات هذا المجتمع المتعدد المشارب والالوان والاسماء. كل ذلك دون ان يفقد فيه ابناؤه خصوصيتهم ودون ان يضحوا ولو بنسبة ضئيلة من مصالحهم سبيل تلك الحشود القادمة من كل صوب للقيام بأشق الاعمال وارذلها مقابل الخبز. ويقطنون المدن القصديرية والاحياء القذرة:

راى الحي الذي نزل فيه مالم يره في حياته من قبل راى القذارة... راى البؤس... راى التسلط... وراى أبشع من ذلك كثيرا: رأى كيف يذبح الناس بعضهم بعضا وكيف يلقون بالجثث في النهر.
وفي حي جير لاند يقتنص الخضّار ابن عمه... يستدرجه الى المقصورة... حيث يحاكم في دقيقة ثم يجهز عليه في ثانية... لامن راى ولا من سمع... ص٣١

ماذا اراد الكاتب ان يعالج في روايته هذه من المسائل والقضايا؟ ان مسائل عديدة وقضايا مختلفة تعرض لها في عمله هذا... ولعل الطريقة الفنية التي اتبعها مجسدة في تداخل الاحداث وتشابكها معلنا تأكيد الصريح للرواية الفلم... هذه الرواية بما تزخر به من مشاكل تنطوي على كل صفحات الفلم الروائي فهو يعتمد فيها على اللقطات واستحضار الماضي والمقابلة النقدية للاحداث والمصادمة بين الواقع والممكن بل حتى تأخير بدايات الى غير موقعها... حيث ينتقل الراوي بين القرية والجد والغربة ومريم وما يتصل بذلك من احداث... ولا يخبرك بزواج او سفر وقرار الا في معرض حديث عن قضية ما او حادثة مختلفة... وهو يتركك تتأمل في موضوع حتى يضعك امام عدة مواضيع اخرى مثل صص. ٤١- ٤٢ - ٤٣ مثلا) وبعد ان اطلق في روايته من وصف شخصية الدهاس وسرد مواقفه... اصبح فيما بعد يستحضره كمثال او كمحل شاهد فقط. ومازال بك راحلا بين هذه الحادثة وتلك وكأنك تتبين مشاكل مجتمعين اثنين مختلفين تمام الاختلاف بجميع مستوياتها الذهنية والعاطفية والاجتماعية الفكرية والعقائدية..

اما القضية المهمة فهي هناك قضية الغربة..
فحسرة مختلف الاشخاص على الواقع الاغترابي الذي فرض عليهم والذي سببه جدى العيش بارضهم... هؤلاء الذين انطلقوا في حقيقة الامر من دعاية وانهيار ناتج عن تلك الدعاية بما في الغرب من حرية وما يتوفر فيه من خيرات... وان العيش مضمون مهما كانت الحال... ولكن كثيرا من ذلك الكلام فاقد لقاعدته... اي منقوص... لانه لو اكتمل لما كان الانبهار والاستجابة العمياء بالقدر الذي نشاهده... لذلك قال احد الشخوص: نحن نعيش هنا تحت رحمة القناصة من الجانبين (ص٣٢).

○ رحيل
د. صلاح خالص

○ قاسم عبد الامير عجام

قد يتحدث عنه تلامذته افضل مما اريد ان اقول فقد كانوا هم اصحاب الحظ الاوفر باستاذيته . ومن المؤكد ان يذكره زملاؤه الاساتذة بافضل مما يفعل محبوه - على كثرتهم - فهم ادرى بعمقه واتساعه وجلال العلم في منهجه وادائه . ويستطيع الكتّاب والمفكرون ان يقولوا عما اصبح امانة له في عالمهم الذي اثراه من سخي عطائه .. فعمّ ستتحدث انت وقد افتقدته بينما كنت على موعد ان تلقاه ؟ وهل استطعت ان تخرج حقا من بئر فجيعتك بفقده لتتحدث عنه ؟

كنت اجد (د.صلاح خالص) كلما سعدت بلقائه . بسيطا رحبا كصفحة نهر صقيلة تغريك ان تتناول من خلالها لشفافيتها ، كنوز العمق سرعان ما تدرك انك تمضي في عمق موغل .. فكان تلك الشفافية ابتسامة الثقة بما في العمق من كنوز ثمنه .

وهل اثمن من الامانة لعطايا الرواد وانجازات الآخرين . لقد كان تلقائياً ومسروراً وهو يشير الى انجاز حقيقي انجزه



تلميذ من تلاميذه او من تلاميذ زملائه ، او معجبا ومثمنا لعمل ابدعه هذا المعاصر او ذاك الراحل حتى تشعر انه يتمنى لو فعل مثله طارحا عنه كل حصته هو من عطاء المعرفة !

لم يكن ذلك تواضعا علمياً قدر ما كان الوفاء للحقيقة والامانة للتاريخ . فهو نفسه وبالتلقائية ذاتها يمكن ان يكشف لك ما يراه من ماخذ على هذا العمل او ذاك وان يسجل من ملاحظات على هذا الشخص أو ذاك دون أن ينال منهما في شيء . ولعلك لن تجد مسّرةً كتلك التي تغمرك وانت تسمع هذا الاستاذ المفكر وهو يبيّن لك اختلافه مع هذا الكتاب او كاتبه أو تلك الفكرة وصاحبها إذ ستراه أولاً وقد سرد لك كل انجازات (صاحبه) الذي يختلف معه واجمل لك ما يريد وربما مضى فألمح عما احسه من نواياه البعيدة التي قد تقترب من نواياه هو .. حتى إذا ما ابان لك ما يختلفان فيه شعرت كيف تسمو الثقافة بالحوار وكيف يسمو الوفاء للحقيقة والأمانة العلمية بالمفكر الى ذرى حرية الفكر .

اجل . فما كان د . صلاح خالص ليحتفل بكل جد . وما كان يعتز بكل اصيل لولا ثباته البهي على الايمان بحرية الفكر وممارستها . ففي رحابها سمعته يثني على اسماء يختلف واياها في الفكر والتطبيق ويؤكد حقها في ان تقول ما تريد او يعتز بانجازات فكرية وسياسية هنا وهناك لما فيها من عمق ومصداقية .. وثقة بها كان يستشرف أعظم الفتوحات الفكرية والعلمية كلما ازدهرت وحيثما تجلّت . فالحرية الفكرية ام الحرية ومهدها الحنون .

وبوحي من ايمانه ذاك كان ينحاز او يرفض . فالثقافة عنده اذا كانت تعبيراً عن واقع اجتماعي فهي ايضاً وسيلة فعالة من وسائل تطويره وتحريره أيضاً . والمثقف دون دور اجتماعي حكمٌ بالغاء الذات . ولعل افتتاحيات مجلة (الثقافة) التي اسسها وراس تحريرها اربعة عشر عاماً خير ما يعبر عن سعة آفاقه الاجتماعية والسياسية .

على انه في ذلك كله .. تواضعه العلمي ، امانته للتاريخ ، ايمانه وممارسته لحرية الفكر وتمسكه بدوره الاجتماعي ليس الا انتماء حياً للعصر الذي نعيشه فيحتفي بانجازاته الفكرية والفنية والصناعية لا من خلال مطالعاته باكثر من لغة عالمية فحسب وانما من خلال حرصه على اغناء الحياة اليومية بافضل انجازات العصر ومخترعاته وهكذا مثلاً احتفى مبكراً بالفيديو كاسيت مدركاً أي تأثير عميق يمكن ان يمارسه هذا الجهاز الصغير واية مسؤولية على من يستعمله ادراكها والوفاء لها فكان حريصا على كنوز الفن السينمائي وغرر الانجازات الفيلمية حرصه على مكتبته العامرة . يستوي في ذلك حماسه الدائم على ان يجد الشباب كامل حقهم في ان يعيشوا عصرهم وحماس وحرص اكبر على ان يتمثلوا خير ما فيه وان ينحازوا الى افضل ما فيه فكراً فكانت تيارات الفكر البرجوازي التي تستهدف تفريغ الشباب وتدميره روحياً خطراً يحذر منه ويدعو لكشفه حيثما استتر وكيفما استتر .

على ان الجامعة كمؤسسة تعليمية وفكرية وثقافية للبحث والدراسة كانت رهانه الدائم للانطلاق الى ذرى العصر ولذا كانت شؤون تطوير التعليم الجامعي وشجونه محوراً اساسياً لاثراء واقعنا وشد مستقبلنا الى نجوم العصر الاكثر تالقا ، بل إن هذا المحور ليستحق وقفة خاصة لما يمثله في عطائه وجهاده العلمي .

فهل كثير عليه وقد سرت ارفع المثل الثقافية في دمه وروحه ان يكون الصبر على المكاره احد ملامحه البارزة ؟ ! فعلى امتداد معرفتي به لم اره متطيراً او كئيباً رغم كثير مما الَمّ به بل كان يتحدث عن اصعب المواقف بهدوء بالغ كما يتحدث عن اية ظاهرة حياتية فاذا كنت تعرف حجم تلك الصعاب امكنك ان تعرف ان ذلك الهدوء والثبات مثلا ممتازاً لهيبة الفكر والثقافة وهما يتجسدان سلوكاً . ويكفيني هنا ان اشير الى اصابته قبل عام مضى بعارض صحّي تضاعف حتى ادى الى بتر احدى ساقيه .. فلما سمعت متاخراً وهرعت اليه استفسر عن صحته استقبلني ببشاشته المعهودة وشوق كبير وقدمني متدفقا الى من كان يجلس عنده وراح يمطرني بوابل من اسئلته مستفسراً عن صحتي واسباب غيبتي وهو ما زال واقفا ممسكاً بيدي حتى رحت اتساءل بين الاعجاب والتعجب : من يستفسر عمن ؟

ـ استطيع الآن ان اسير وان كان ذلك على ساق صناعية !

وراح يخطو امامي ويرتقي السلم ليطمئنني انه بخير ! بل كان متفائلاً فالانسان لا يعيش كما قال لي وقتها بساقيه ما دام راسه عامراً بالفكر والمشروعات .. وَدّعته مسروراً على امل ان نلتقي قريباً .

لكنه رحل !

لقد كان مثقفا حقيقيا وانسانا رائعا ومعلما كبيراً ونبيلاً ولذلك فهو يحيا فينا وبيننا باكثر من سبب واكثر من وسيلة .

بين المجلات

■ د. علي جواد الطاهر

◊ شؤون أدبية

مجلة ثقافية فصلية ـ مجلة اتحاد كتاب وادباء الامارات المشرف العام : علي ابو الريش سكرتير التحرير : رعد عبدالجليل جواد (ص ـب ١٢٣٤ الشارقة ـ دولة الإمارات العربية المتحدة) العدد الأول ، السنة الأولى (شتاء ١٩٨٦ ـ ١٩٨٧) : «شؤون ثقافية ... نريدها إضافة ثقافية نوعية على مستوى الجودة والتأصيل والإبداع ، وعلى مستوى تحقيق ديمقراطية الثقافة في الوقت ذاته ... هذه المعادلة ... تشكل ركيزة الانطلاق لهذه المطبوعة الوليدة في زمان ومكان غير مسموح فيهما الا بالسير في اتجاه واحد وبعقل احادي لا يرتضي الجدل والحوار والاختلاف ، وكأن الحياة ليست الا سكونا وهموداً لا حركة ولا جدلا مستمرين ... ان الاعداد القادمة التي ندعو كل الاقلام المحلية والعربية الى المشاركة في تحريرها ، ستعطي صورة اكثر صدقا ووضوحا لما ذهبنا اليه وما نريده حقا» .

في العدد دراسات : مدخل لدراسة القصة القصيرة في الامارات . دراسة مقارنة في ادب الغوص . دوائر القصيدة الحديثة . دراسة في حياة وشعر وليم وردزوورث .

ومقالات : بداية الحركة الثقافية في الامارات . علاقة المبدع بالمجتمع . قراءة اولى في كتاب «قصائد من الامارات» .

وشعر نبطي (عامي) وفصيح . نصيب العمودي منه قصيدة واحدة ليست بشيء واقرب الى شعر الفترة المظلمة ! وقصص وفي الشعر والقصص ماهو مترجم الى العربية وينتهي العدد باخبار الاتحاد وما صدر حديثا في الامارات في الشعر والقصة ومن ذلك ما صدر عن الاتحاد نفسه : كلنا نحب البحر (قصص) قصائد من الامارات ، السمكة الصغيرة السوداء (قصص مترجمة) ، صلاة العيد والتعب (شعر ، عارف الخاجة) .

ثم تأتي الصفحة الأخيرة (ص١٧٢) وفيها ما يشير الى تصميم الاتحاد على اصدار المجلة رغم شح المال (!) يضاف الى ذلك انها مجلة تصدر «عن جمعية أهلية تضم في جنباتها توجهات ورؤى مختلفة ... وكان الخيار الأصعب ... هو الخيار الديمقراطي ...»

أشارت المجلة اكثر من مرة الى الصعوبات ... واذا كانت قد تغلبت عليها فاننا نرجو أن يكون التغلب جذريا وفي جانب النيّات الخيِّرة ... المتفتحة ـ وبانتظار العدد الثاني .

◊ عالم الكتب

مجلة فصلية متخصصة تهتم بالكتاب وقضاياه . المؤسسات : عبدالعزيز أحمد الرفاعي وعبدالرحمن فيصل المعمر ، رئيس التحرير : الدكتور يحي محمود ساعاتي عنوانها : الرياض ١٤٤١١ ـ ص ـب ١٥٩٠

العدد الأول (رجب ١٤٠٧/ مارس ١٩٨٧) من المجلد الثامن (تدخل عامها الثامن) وفيها الدراسات والمخطوطات والمراجعات والنقد والتحقيقات المصورة والرسائل الجامعية ورسائل من الاقطار العربية وتعريفات مبوبة مكتبياً بما صدر حديثا . وزادت بدءاً من هذا العدد باب «اخبار ثقافية» تعده مما يصل اليها ـ او تصل اليه ـ من مجلات ودوريات ...

ومما في هذا العدد : «ديوان السياب وملاحظات ببليوغرافية» منطلقا من طبعة دار العودة مبينا ما فيها من نقص ومن ذلك انها لم تنشر ازهار ذابلة ولم تنشر اساطير وإنما نشرت «ازهار واساطير» وهو لايعوض عنهما ولا يحتفظ بمقدمتيهما ، وللمقدمة اساطير اهمية خاصة وجب اعادة نشرها في المجلة . وينتهي الحديث بالدعوة الى طبعة جديدة نقدية كاملة ...

وسيرد في العدد القابل كلام مناظر على ديوان بلندالحيدري ط . دار العودة .

قد يبدو على المجلة انها تعنى بالقديم ... ولكنها تسعى الى الجديد ويهمها ان يسعى اليها كما يسعى القديم . انها مجلة نادرة بين دورياتنا العربية جديرة بالتقدير والتشجيع .

◊ المجلة الثقافية

مجلة ثقافية تصدر عن الجامعة الأردنية ـ العدد التاسع ١٩٨٥ ـ ١٩٨٦ «يصدر هذا العدد مع إطلالة العام الثالث من عمر المجلة»

فيه حوار مع الشاعر اليمني عبدالله البردوني (ص ص٨ ـ٢٠). وفي سؤال عن مفهوم الشعر عنده قال : «ليس الشعر مجرد تعريفات ، فما اكثر التعريفات للشعر عند القدماء وعند المحدثين . ولكن في آخر الأمر يظل الشعر هو الشعر (....) الشعر هو سر خفي تشي به اللغة وتومىء اليه الرموز والأساطير ...» الشعراء المجيدون دائما قليلون : اذا أردنا أن نأخذ عصرنا فسوف تعد خمسة اسماء او ستة أسماء وتقول ادونيس ، السياب ، محمود درويش ، خليل حاوي ، هذه طبقة أولى لو اعتمدنا على الطبقات كما فعل ابن سلام الجمحي ...» وفي سؤال عن حركة الحداثة في اليمن» يقول : «ليس للأدب اليمني فواصل عن الأدب العربي في أي قطر من الأقطار (...) منذ الأربعينات (...) نشأ شعر الايقاظ في اليمن الى جانب شعر الايقاظ في مصر وسوريا والعراق (...) وفي الخمسينات حدث تشابه أكثر عندما حاول الشعر أن ينتقل من العامود الخليلي

التقليدي الى العامود المتطور (...) كذلك في الستينات بدأت المدرسة الواقعية الجديدة وظهرت أول ما ظهرت في العراق ، والسودان ... اما في الستينات فقد ظهرت القصيدة الجديدة في الشعر اليمني عند عبدالعزيز المقالح وعبده عثمان وعبدالله سلام ناجي وعبدالرحمن فخري (...) كذلك في السبعينات ظهرت القصيدة النثرية عند محمد المساح ، وعند عبدالودود سيف ، وعند محمد هيثم ...»

وفي العدد يكتب محمد احمد عواد في «الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية (ص ص١٣٦ - ١٤٨) وفيه : «...في بداية السبعينات ، بدأ نفر من الشعراء الشباب باستخدام التقنيات الخاصة بالقصيدة الحديثة (...) وكان الطبيعي أن يرفض التقليديون هذا الاتجاه والاسلوب ومضى الكاتب يحدد معياره في الحداثة لدى اختيار امثلته وقرر الاعتماد على «التفعيلة» و «قصيدة النثر» واختار لمحمد الثبيتي وعبدالله الصيخان وعلي الدميني لشعر التفعيلة ، وذكر أحمد عايل فقيه بصدد قصيدة النثر ، ووقف في موضوع الاسطورة عند قصيدة : البابلي لمحمد الثبيتي . وقال في موضوع «مستوى المضمون» «ان شعراء الحداثة قد مدّهم الواقع بطاقة من الثورية ، فرضتها الظروف الواقعية السيئة في العالم العربي . وقد وجد الشاعر نفسه «داعية ثورية» لالغاء هذا الواقع وتطويره وتغييره نحو المثال الأفضل . من هذه الوجهة يمكن القول إن شعراء الحداثة يمثلون قوى تقدمية في العالم العربي» وذكر أمثلة من شعر عبدالله الزيد وعلي الدميني وعلي عمر عسيري وخديجة العمري ..» - وختم كلامه بالشكوى من قلة المصادر وأشار الى أنه عمل في السعودية وأعد كتابا للطبع بعنوان «المدخل لشعر الحداثة في المملكة العربية السعودية» سيقوم نادي جيزان الأدبي بطباعته .

حسن جداً من مجلة جامعية أن تفتح صدرها للحديث وللحديث جداً ، وليس هذا عجيباً ولكنه صار عجيباً عندما جفت المجلات الجامعية على القديم - وأي قديم أحياناً !

◊ المجلة العربية

في عدد رمضان ١٤٠٧/ أيار ١٩٨٧ عملت المجلة على استدراج الشاعر السعودي الكبير حسين سرحان على استئناف النشر فكانت قصيدة «قلادة على جيد» :

ولي طفلة لاتحب المقيلا
ولاتهجع الليل إلّا قليلا
كأن على ثوبها من صباها
ينابيعَ موشكة أن تسيلا
. . . .
وكانت حياتي ليلا بهيما
فكنت الصباح الذي لن يزولا

وفي العدد مقالة من مصر بعنوان : عزوف طلاب الجامعات عن التخصص في اللغة العربية ، ومقالة اخرى من مصر أيضا عن برناردشو مع الإشارة بموقفه من «القضية المصرية التي تمثلت في احتلال انجلترا لمصر . وقد برز هذا الدور عندما وقعت حادثة دنشواي ، وبالأحرى مذبحة دنشواي (...) وامام هذا الظلم انبرى برناردشو يدافع عن حقوق مصر في قوالب ادبية ، ولعل مسرحية «جزيرة جون بول» أقرب دليل على ذلك ، لاسيما إنه ندد فيها بحادثة «نشواي بنقده اللاذع ، وباسلوبه الساخر ...»

ومن الأخبار الأدبية اقامة امسيات ادبية سعودية في بريطانيا نظمتها جمعية الثقافة والأندية السعودية والملحقية التعليمية شارك فيها الاستاذ حمد القاضي متحدثا عن الأدب السعودي والشاعران احمد الصالح وعبدالله الصيخان بالقاء قصائد من شعرهما وقد روعي في الاختيار تمثيل العمودي والحر ... وفي علمي أن هذه اول تجربة من نوعها وأحسب انها ستتكرر لما رأى المسؤولون من أمارات نجاحها ونعود الى الشاعر حسين سرحان لأنه - للأسف - غير معروف خارج بلاده ، أما في بلاده فهو علم لايختلف في شاعريته اثنان ، وله الى ذلك نثر في مقالات عليها سمات الفنان .

هو الآن شيخ ومن شيوخ الأدب وقد تميز بنمط خاص من الحياة والترفع بشعره وقلمه ولد بمكة سنة ١٣٣٤هـ /١٩١٣م غذّى بشعره ومقالاته صحافة بلاده واحتل مكانا مرموقا وظلت آثار إبداعه طويلا في طوايا الجرائد والمجلات ... ثم صدر له ديوانه الأول «أجنحة بلاريش» ١٣٨٨/ ١٩٦٨ ، والمجموعة الأولى من مقالاته : «مقالات حسين سرحان» ١٤٠٠/ ١٩٧٩ ، وديوانه الثاني : «الطائر الغريب» ١٣٩٩/ ١٩٧٩ ومازال له شعر غير منشور ومقالات غير منشورة ... كما انه يعاود النظم كلما سنح له وكلما استثير اليه .

ومن هنا كانت قصيدته «قلادة على جيد ...» :

وقد قالت «المجلة العربية» في تقديمها : «... حسب طفلة هذا الشاعر أنها زرعت في جدب أيامه عشبا ، وحولت خريفه ربيعا ، وفراغ أمانيه حقلا مليئا» .... !

اقبلها بين نوم وصحو
كأني اقبّلُ حلما جميلا
. . . .
وكنت أعيش كمن لايعيش
فجاءت على صدق عيشي دليلا

وبانتظار المزيد من النشر والإبداع .

◊ العربي

رمضان ١٤٠٧/ أيار ١٩٨٧ - استغرق رمضان مساحة كبرى من العدد حال دون تحقيق عنصر التنوع اللازم لمجلة مثل «العربي» ويتهيأ لي بين حين وحين أن الم بالعربي أو ان تلم بي فلا أراها على ذلك التنوع الذي كانت عليه ولا ذلك التفكير المقرر بأوسع القراء مع إيفاء هذه السعة حقها - ولو كان هذا رأيي وحدي لما سجلته ولكنه راي الذين التقي معهم كلهم من معرفتهم السابقة بالعربي واللاحقة وحرصهم على هذه المجلة النادرة التي تسد ثغرة في حاجاتنا الثقافية .

ثم ان المسألة ليس مسألة التنوع فقط . وقال قائل انها «الروح» . في باب «وجها لوجه» الدكتور جليل العطية يسأل وعبدالوهاب البياتي يجيب : القصيدة الأولى . دار المعلمين العالية . اللون الأدبي . المرأة في اليوم الأول لدخولي دار المعلمين العالية ... التقيت ببدر شاكر السياب في الحديقة وكان ذلك في خريف عام ١٩٤٤ ... يتصور كثيرون أن هناك خلافات حادة بيننا ، لقد كان هناك خلافات ، لكنها لم تكن قط خلافات شخصية . بل كانت خلافات بين اتجاهين» . ولم يتحدث عن الاتجاهين .

ويكتب الدكتور عبدالعزيز المقالح في قضية الشعر بين التجربة والإلهام ويستشهد بأقوال وأشعار لخالد الزيد ثم بسبنسر وقد تحدث عن الإلهام وعن إيمان بالشعر «لأن الإيمان - في تصور الشاعر نفسه يسبق الالهام ، فقد دفعه الايمان بالشعر الى الشعر ... الشعراء انقياء ... فهم لايستطيعون المخادعة ..»

وفي العدد استطلاع عن جمهورية «الشاشان والانغوس» الواقعة على السفوح الشمالية لجبال القوقاز ... يسكنها حوالى ربع مليون وربع المليون نسمة» وللمنطقة مكانها من اثار الادباء الكبار مثل تولستوي وبوشكين وليرمنتوف . يصل عدد المكتبات العامة في الجمهورية الى ٤٤١ مكتبة وفي الجمهورية ٣٨٠ ناديا (ثقافيا) . وتأسس المسرح الوطني في العاصمة غروزوني سنة ١٩٣١ ، ويوجد في العاصمة ثلاث دور عرض مسرحية تعرض مايزيد على (٥٠) مسرحية في السنة ، بينها مايزيد على (١٥) مسرحية من تأليف كتاب محليين .

من مقالات العدد القابل : هل أدب العبث .. عبث ؟ يكتبه فتحي رضوان .

ويعلن العدد عن كتاب «عالم المعرفة» : الفكر التربوي الحديث ، وعن حلقة من سلسلة «من المسرح العالمي» : رحلة النهار الطويلة خلال الليل تأليف يوجين اونيل ـ ٤ ترجمة عامر الزهير ، مراجعة وتقديم : د . شوقي السكري

الهلال

«مجلة شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة دار الهلال . أسسها جورجي زيدان ١٨٩٢ ....»

يكرر المصريون دائماً ، ويقع تحرير الهلال الحالي في الغلط المتكرر في رسم اسم مؤسس الهلال فمع انه جرجي في اصله وفصله بغير واو ... ولكن المصريين يصرون ـ عن غير قصد على رسمه بالواو (جورجي) على خلاف الحقيقة والواجب !!

انه جرجي زيدان وليس جورجي زيدان واهم من هذا ... ان الاعداد الأخيرة من الهلال وقد تهيأت لهما الظروف الطباعية الحديثة جدا وهياة من المحررين والفنين ومجلس للادارة ... الى اخره .. ان هذه الاعداد وهذه السنوات الأخيرة تذكرنا دائماً وابدا بفضل جرجي زيدان الذي اسسها باقل الامكانات واعسر الظروف وأمضى معها سنوات يحررها كلها بمختلف ابوابها المتنوعة بين المقالة والخبر والأدب والعلم والسياسة والاجتماع والقصة والنقد ... مع ورق جيد وصور باذخة . كيف كان يتم ذلك ؟ انه النبوغ الخاص ، ولكن لم لم يستمر التطور قدماً ..؟ انه امر آخر ولا يسعنا إلا ان نذكر جرجي زيدان بالخير والتقدم لمناسبة الـ٩٥ سنة على انجازه الرائد الخالد .

وذكرى جرجي زيدان لمناسبة مجلة الهلال تذكرنا «بمؤسس» العربي» الدكتور احمد زكي لمناسبة الـ (٣٠) سنة على بدء «العربي» ...

وفي عدد ابريل ١٩٨٧ من الهلال «دعوة الى هذه الندوة الشعرية» جاء في مقدمتها :

«على الصفحات التالية سبع قصائد من الشعر الموزون المقفى والشعر التفعيلي ، تتجاور بلا تنازع ولا تضارب بين مذاهب الشعر ومدارسه ، فلقد هدأت تلك الضجة الشكلية التي فرقت منذ زمن بين المبدعين من الشعراء في المذهبين الجديد والتليد ، وصارت القاعدة في النظر الى الشعر هي الأثر الفني والوجداني الذي يجده القارىء في الشعر حين يقرؤه او يسمعه ...)

وتوالت القصائد (ص ص ٤٠ ـ٤٩) :

عاشق الارض لمحيي الدين عطية النهر لماجده بركة . هل تعلمين ياحبيبتي لمحمد احمد الغرباوي . الى غاضبة . لعبد المنعم الانصاري . لقاء لفولاذ عبدالله الانور . تجوال في المدينة لعلى منصور . السيد لأحمد فضل شبلول وانتهت وكانت «الدعوة» قد اوحت للقارىء بان يرى عند انتهائها تعليقاً او نقداً او بياناً لعوامل المجاورة او نقاطا من «قاعدة .. الأثر الفني والوجداني ..» ولكن اي شيء من هذا لم يقع ، وعبرت القصائد **على انها قصائد جمعها التحرير قصداً بعد ان وصلت اليه مصادفة . وهذا كل ما في الامر فكان «المجاورة» على الورق فقط ثم أين هي المجاورة والمصاحبة والتراضي ولم يزد حظ العمودي على اثنتين من سبع !**

العمودية الأولى كلام مبتدىء يتمرن على النظم ليقال انه شاعر وانه نشر في «الهلال» : مبتدىء او انه لايملك حظاً من الشاعرية . لقد اختار «الثاء» قافية وهي ثقيلة على الفحول فكيف بمن دون الفحول ؟ ثم انك تجد في قوافيه «حارث ويبحث» و «وارث ويمكث» .

والعمودية الثانية لاتفوق سابقتها «شاعرية» ، وفي قوافيها «الأكبر» و «ولن يغفر» .

وليس «الشعر» الحديث باحسن من «الشعر» القديم» ... فما في هذا وذاك من شاعرية ، وتبدو ـ حينئذ ـ دعوة القارىء الى التاثر «الفني او . الوجداني» التي وردت هدراً في المقدمة لاتجد ما يسوغها !

لا ، لا ياتحرير الهلال ... ورفقا بجرجي زيدان ...

◊ الجيل

مجلة شهرية ، في عدد نيسان ١٩٨٧ حوار أجراه حسب الله يحيى مع الدكتورة عالية احمد سوسة وفيه تقول ان شريعة موسى والوصايا العشر التي كانت مدونة على ألواح حجرية قد فقدت ولم يعثر عليها «اما التوراة المتداولة اليوم فقد كتبها الكهنة اليهود خلال فترة اسرهم في بابل في القرن السادس ق .م أي بعد زمن موسى بسبعمائة عام» و«فكرة شعب الله المختار وارض الميعاد هي أيضاً من ابتداع كتبة التوراة» .

وكتب حسب الله يحي في العدد عن ثلاث مسرحيات مثلت في بغداد (١) الناس والحجارة للكاتب المغربي عبدالكريم برشيد ،

(٢) خيط البريسم تأليف يوسف العاني (٣) خان بطران لفاروق محمد في موضوع «أول بعثة دراسية عربية الى اوربا ، ١٨٢٦» يقول الكاتب (. محمد خشفة) : «رفاعة الطهطاوى وأحمد العطار وهما يستعدان لدراسة الميكانيك» ومعلوم ان رفاعة الطهطاوي لم يكن أول الأمر طالبا في البعثة وانما اختير إماماً لطلبة البعثة فلما ابدى نبوغا ضم الى البعثة . ثم انه لم يستعد لدراسة الميكانيك ومدارس الميكانيك وإنما ابدى تفوقاً ملحوظا في تعلم اللغة الفرنسية والترجمة منها ـ وإليها . وليس في كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» ما ينص على دراسته الميكانيك على كثرة ما عدد من كتب قراها أو ترجمها ، واذا كان من اهتمام خاص فبالتاريخ والجغرافية .

◊ اليوم السابع

اسبوعية سياسية ثقافية تأسست في باريس سنة ١٩٨٤ ، رئيس التحرير : بلال الحسن

في عدد ٢٠ نيسان ١٩٨٧ و «بعد شعراء شبان من تونس والسودان والسعودية ... تتابع «اليوم السابع» رحلتها مع خمسة من الشعـراء الشبان العـراقيين : شوقي عبدالامير يقول : «انا كشاعر أؤمن بالجمال قبل الايديولوجيا وقبل الدين (...) ان

الاشياء الجميلة والشعر اولها بالنسبة لي ، هي في حد ذاتها قيمة انسانية وطاقة في التحرر» . و «الغريب في الامر ان التجارب الشعرية الحديثة والحديثة جداً غالباً ما تدير ظهرها للغة وتذهب بحثا عن المضامين والافكار او الغرابة تاركة هذه العلاقة التاسيسية مع اللغة» .

ويقول زاهر الجيزاني : «انني مضطرب وغير متجانس ، وقصيدتي مضطربة وغير متجانسة (...) احاول قدر الامكان ان اتجنب الازدواجية (...) لم يستوقفني اي شاعر «من السابقين» باستثناء ادونيس ...» .

ويقول فاروق يوسف : «وبعد عقد او أكثر من السنوات اكتشفنا اننا لم ننجز اي مرحلة من مشروعنا الشعري (...) في حين نسف عدد من شعراء جيلي الجسور التي تصل بهم الى القارىء ، وسكنوا جزر انفعالهم التي هي انعكاس لأوهام الفتح والتغيير . انا لا اهاجم جيلي ، بل أرثيه ...» .

ويقول كمال سبتي : «الهاجس الشعري للجيل السبعيني هو الذهاب بالمغامرة الشعرية الى اقصاها ، لا شكل ، لا معنى ، لا قصيدة في النهاية (...) لا بناء بدون تهديم ، لا شعر عربيا جديدا بدون تهديم للشعر العربي القديم» .

◊ كل العرب

٢٩ نيسان ١٩٨٧ لمناسبة صدور الترجمة الفرنسية عن دار غاليمار لرواية «سعيد ابي النحس المتشائل» اجرت انعام كجه جي حواراً مع اميل حبيبي . عائلته من قرية (شفاعمرو» انتقلت الى حيفا وفيها ولد «فأصبح اخوتي عمالا وموظفين . لذلك فانا ابن مباشر للطبقة العاملة . وهذا نادر بين الكتاب الفلسطينيين . انهم جميعاً قرويون ... وقد تحدثت في روايتي الاخيرة «اخطية» عن مجتمع حيفا في ذلك الوقت ، الذي كان راقيا ومتطوراً (...) ونشأت فيه طبقة عاملة قوية (...) .

ويستشهد اميل حبيبي بالامثال الشعبية وبالوقائع الشعبية وبالوقائع التاريخية وبالتراث العربي ويقول : «وصلت الى هذه القناعة في اهمية التراث ، من تجربتي في العمل السياسي المباشر مع الناس (...) هل تفهمني الجماهير إذا اتيت لها بأمثال من الميثولوجيا الاغريقية ، وحكيت لها عن «سيزيف» كما يفعل شعراؤنا المثقفون ...» .

وفي تواضع امل حبيبي ـ مع علمه ولعلمه بالاساطير الاغريقية ـ درس لاولئك الذين لا يعرفون طريق الجديد .

في عدد ٢٣ آيار ١٩٨٧ حوار مع المستعمر بالالماني اوتو ياسترو المهتص باللهجات العربية وله دراسات خاصة في مدن شمالي العراق ومن رايه ان الازدواج اللغوي العربي قديم ولن يؤدي الى حلول العاميات محل الفصحى مثلما حدث في اوربا مع اللغة اللاتينية لان التعبير بالفصحى يتعاظم ، والتكلم بها ينتشر على حساب الامية والعامية .

في عدد ٣٠ آيار ١٩٨٧ مقابلة مع عبدة مرتضى الحسيني (من بعلبك) على انه «صاحب اكبر مكتبة خاصة في العالم» ـ بدأ بالجمع عام ١٩٣٠ وبلغ ما تضمه «مايزيد على نصف مليون كتاب ومجلة متخصصة» .

ترى ماذا سيكون مصيرها وقد بدا وهن على صاحبها ؟!

ترى ماذا يكون مصير هذه المكتبة النادرة العظيمة» التي جمعت «فرائدها» هواية نادرة ؟ ماذا وقد بدا وهن العمر على صاحبها وضاق سكنه بالمسكون ؟

اتذهب بدرا شأن اخوات لها من المكتبات الخاصة يوم لاغنى للمكتبات العامة عن مثلها ؟

في عدد ٢٧ ايار ١٩٨٧ حوار مع خالد الشواف واكثره عن مسرحه الشعري (مسرحيات : شمسو ١٩٥٢ ، الاسوار ١٩٥٦ ، الزيتونه ١٩٦٨) وهو يدخل الى الحاضر من بوابة التاريخ وليس ذلك نوعا من النزعة الهروبية في مواجهة الحاضر وانما لتجنب المباشرة والتقريرية ولاتاحة الفرصة للفن ان يتجول في مساحة اوسع .

«كان شوقي مؤثرا في وقد كتبت مسرحيتي الاولى وانا تحت تاثيره ولكني تخلصت من هذا التأثير في المراحل التالية» وبلغ الشواف من صميمية الصداقة مع السياب بحيث اعلن انه لايصلح حكما في قضية احد طرفيها السياب . ورأى ان السياب لو بقي على الشعر العمودي لوصل الى الموضع الذي لايقل ارتفاعا عن الموضع الذي يضعه في الشعر العربي المعاصر . ويعود الحديث الى المسرحية الشعرية والشواف «متفائل بمستقبل المسرحية الشعرية في العراق» .

• مسرح

الربح والحب.. كشف لاعماق المجتمع

○ ياسين النصير

ـ ١ ـ

يؤكد قاسم محمد في «الربح والحب» حضوراً متميزاً ، في بحثه عن الاضطراب الذي يسود الفئة الوسطية من المجتمع عندما تتمكن هذه الفئة من موقع يمكنها ان تسهم في تغيير المجتمع ، وهذه انتباهة ذكية قادته اليها الحياة الاجتماعية نفسها قبل ان يقوده اليها نص مقروء ، او حكاية مروية ، او حادثة تراثية ، فالمجتمع وخلال عقد من السنوات شهد تحولات اجتماعية ، مؤثرة ، ليس على صعيد البنية الفكرية ، بل على صعيد البنية الموضوعية لتراتب طبقاته وفئاته ، والمسرحية ، تخرج عن اطار التقليد الثقافي المقارن لمجتمع آخر ، لتصبح عرفاً نقدياً لظاهرة متلبسة بها العديد من الفئات الوسطية التي وجدت نفسها غنية في ظروف خاصة ، ولذلك فالنقد هنا كامن في المحاولة نفسها ، وله في عمق التجربة الحياتية مديات فكرية وثقافية ، يمكننا تلمسها والحديث عنها ، ولذلك وظف قاسم محمد احد المجسات الفنية التي كشف بها زيف بعض الاثرياء والكيفية التي يغير بها اسرته ومعارفه وطرق تفكيره ، وبالمقابل انبت الواقع شجرة صغيرة في باحة الدار لتقف بوجه الثري المتاجر بالسوق السوداء ، وليقول له عبر صفاء الموقف والفكر ، ان حبل الثراء على حساب المجتمع قصير .

- ٢ -

في الدراما الحديثة . يصعب على الحياة الوسطية ان تكشف عن الصراعات الفكرية الكبيرة ، ولذلك عمد قاسم محمد الى اظهار شخصية (كامل) التي مثلها (شكري العقيدي) منشطرة داخلياً ، فزوجته (سنية) مثلتها (خالدة مجيد) مغايرة طبقياً وفكرياً له ، وكما في البيت نجده في العمل نفسه ، حيث تحول حافظ .. تمثيل (نزار السامرائي) . من ابن اخت لكامل الى انسان كاشف لصفقاته في السوق السوداء وبالمقابل حاول قاسم محمد من ان يوسع من ارضية الصراع بين كامل وابن اخيه حافظ . لقد احب حافظ الفتاة امل تمثيل (اسيا كمال) وهي من اسرة طامحة بمال وجاه ، واحاط هذا الحب بام متطلعة قلقة ، تسعى لتاسيس كيان اقتصادي بدون عمل ، تساعدها ابنتها المتزوجة ، والقلق الذي يصيب مثل هذه الأسر اقتصادي بالضرورة . مما يدفع الموقف لان يطلب كامل من ام امل (سهام السبتي) بعدم تزويج حافظ من امل مقابل التستر على سرقاته ، وبموافقة الام تتم شبه صفقة اعتذار يقدمها حافظ لكامل ، لكن حافظاً بدل ان يعتذر ، يمعن في كشف الزيف ويفسخ عقد قرانه من امل ، فتتحطم كل امال كامل بالاختباء بعدما لاح في الافق شبح السجن امامه . هي اذن الارضيه المشوهة الاقتصاد التي تتحكم بالعواطف والآمال والتركيب الأسري ، واذ يشهد الفصل الاول بسط خيوط السرى كلها ، يشهد الفصل الثاني حسماً لها .

في مثل هذا المناخ الأسري يصعب الصعود بالمشكلات اليومية المالوفة الى مصاف الدراما الناضجة الا اذا جعل المؤلف هذه المشكلات في قمة احتدامها ولاح في العمل امكانية النظرة الشاملة التي تخرج عن اطار الاسرة الى المجتمع ومن المجتمع الصغير الى المجتمع الكبير ، والمسرحية حققت هذا اللون من البناء الدرامي عندما جعلت من كامل نموذجاً للبرجوازي الكبير الذي يسلك طرقاً غير مشروعة للاثراء ، وبالتالي امكانية تحوله الى ماينااقض سلوك المجتمع في مرحلة معقدة من مراحل وجوده ، كما تحول حافظ من مجرد انسان اراد ان يحقق طموحه بالحب وبالعمل الشريف ، الى صوت لجماعة متطلعة لاترضى بما هو سائد ، ومن داخل النهايات هذه تطل المسرحية على ارضية واسعة من الافعال والمواقف التي تغذي اطرافها . فتقدم لنا رؤية واقعية تعيد الى مسرحنا بعض توازنه المفقود .

- ٣ -

في الدلالة الاعمق للاسرة ، نجد المؤلف لايتعامل معها وهي في بداية تكوينها وانما جرى التعامل معها وهي في مرحلة نضجها ، ويعني هذا ان التاليف الناضج لايتعامل مع انصاف الحقائق ؛ بل مع الحقائق الكاملة وهي تتحول من افكار الى ممارسات لذلك شهدنا فعلاً ديناميكياً يجعل من اسرة صغيرة كياناً كبيراً من خلال الوعي بمشكلاتها فالام والاب والابناء ليسوا إلا فئات لها تبايناتها الميدانية ، وآفاقها المتطلعة . والأسرة ، اياً كان موقعها ، وفي اية صيغة ترى تردف مشكلاتها الصغيرة مشكلات كبيرة وتحمل مشكلاتها الصغيرة خواص المشكلات الكبيرة

والكاتب المجيد هو الذي يكتشف من خلال قطرة دم واحدة امراض الجسد كلها ، الأسرة بكل تعقيداتها ، وآفاقها ، صورة مصغرة للمجتمع ، الا ان هذه الصورة لاتحيا في المنطقة الرخوه الا متى ما ركنت مكوناتها الايديولوجية الى الرف ، وقاسم محمد ، في محاولته هذه ، يعيد الى المسرح العراقي البعد الاجتماعي والانتقادي له وهو احد المنابع التي بنى منها درامياته الانتقادية والواقعية ، ولذلك نجد مفاصل العرض المسرحي ، ديكور ها ، وتمثيلها ، وانارتها تستعير مفردات الحياة اليومية وتجعل منها صورة ذات طابع كلي وشامل .

□ الاخراج

كعادته ، يميل قاسم محمد الى اقتران الفكرة بالحركة من خلال الحوار مقروناً بمظاهر معاصرة (التلفزيون والبورصة) والحوار المؤدىٰ موضعي المكان «خصوصية بلد» فيجعل منه صورة ترى وتسمع ، ولطريقة قاسم التي تبدو مبسطة ، وعامة ، امكانية استيعاب المواقف الصغيرة والكبيرة ، وما يفرق بينها ، كموضع الفكرة ، وطريقة النطق والحركة ، لذلك لايتعامل مع الممثل الا من خلال الموقع الذي يحتله في جسد المسرحية ، وانما من خلال الموقع الذي يحتله في المجتمع .

وفي هذه المسرحية ، حيث خدمته قابليات الممثلين ، والديكور ، والاضاءة ، حاول الاقتراب من دواخل الشخصيات اكثر من علاقاتها الخارجية والواقعية ، محاولة منه حصر الموضوع في اطار اسروي محدود ، لكن الافكار والممارسات ترفض البقاء حبيسة مشكلات اسرية صغيرة ، فتبرز من بين حروفها المواقع الاوسع لها وتتمرد على دواخلها ولاسلوبية قاسم الاخراجية مرتكزات بنائية بعضها آت من الحوار . فهو المؤلف له وهو الواعي بعلاقات جمله ، لذلك لايبني مسرحية الا وفق مشاهد متراصة ، يعتمد المشهد الواحد فكرة واحدة ، ويمهد لفكرة المشهد الاخر ، الا انه وهو يسير بطريقة سردية شبه حكائية يعتمد التكرار اللفظي والمعنوي لبعض جمله ، وهذا التكرار قد لايغني المشهد اذا كانت مفرداته نفسها ، وفي المسرحية الكثير من هذه المفردات المتكررة حوارياً ، وقد يكون احدى سمات الاحتفالية .

ومن مرتكزات اسلوبيته الاخراجية ، انه لايواجه الشخوص بعضها مع البعض في المراحل النهائية من العرض كما يفعل مؤلفو المسرح الكلاسيكيون . انك لتشعر ان العرض قد انتهى من مشاهده الاولى ، وما بقى الا تاكيدات وتنويعات عليه ، وهذه الطريقة تقترب من البناء الدرامي الحديث ، حيث المشاهد يشترك في البناء من خلال اضافات يقترحها ، وما بقى من المسرحية يعمّق المجرى العام ، ويحسم المواقف التي لم تحسم ، وفي مجتمع نام ، حيث الاسرار مفضوحة ومشاعة ، وفي بنية مكانية حديثة التكوين ، لايمكن الأبقاء على هدف المسرحية وفكرتها مغطاة تحت اكوام الحوار ، بل الكشف والكشف المستمر لها هو الميدان الفعلي الذي تتعمق الدراما به في المجتمع الوسطي البنية .

ومن مرتكزات اسلوبيته الاخراجية ، تعامله مع المكان تعاملاً جدلياً واضحاً ، فالمكان لدى قاسم بناء فكري يحمل جدلية الواقع ويعكسها ممارسة فيه ، ولذلك فهو يقرن الحوار والصورة بموقع مكاني ، وباطار من الوضوح ، بحيث تشعر ان للمكان سلطة نصيّه على مفردات الحوار ، فالكلام يقترن يالبعد المكاني اقترانه

بالشخصية ، هكذا يحمّل قاسم محمد امكنته طاقه الحوار الملفوظ وبالتالي يحمل المكان افكار العرض المسرحي كله . لذلك تجد المخرج ، يعتمد الموقعية البارزة التأثير على الموقعية المشاعة ، فالتكثيف المكاني ، هو تكثيف فكري وغالبا ما كان المكان عند قاسم من أهم العناصر البنائية للعرض ، وعندي ان التاريخ للواقع لايقرأ من خلال اللغة المحلية ولا الاحداث المحلية وحدهما ، ما لم يكن للمكان فيه دور اساس في حمل هذه الافكار وطرحها مجدداً على المشاهد المعاصر . هكذا كان تأثير المسرح الواقعي عند يوسف العاني على المشاهد ، وبالذات فتاريخ المسرح العراقي هو تاريخ الوعي بالواقع ومشكلاته .

□ التمثيل

في إطار التمثيل ، كان الجميع جيدين ، واقول جيدين بحساب انهم عرفوا الطريق الى مشكلات الاسرة العراقية الحديثة من خلال طروحات اجتماعية اوسع ، فالممثل هو خلاصة لفئة اجتماعية وليس ممثلاً لفرد في اطار الاسرة ، هكذا وجدنا (شكري العقيدي) كبيراً في هذا الدور واضح المعنى والتأثير ، له حضور فكري اكبر من موقعه الاسري ، وهكذا تحولت طموحات (نزار السامرائي) ، من مجرد فرد معترض على سلوكية عمه ، الى صوت اجتماعي شاب ومتطلع ، فكانت حركات وانفعال الاثنين تخرج عن اطار الفعل الجسدي الى الاداء التعبيري الاوسع ، فتحول الحب مع (آسيا كمال) ، الى اطار من الكشف اكثر منه كعلاقة انسانية مفردة الحضور . ومثلت آسيا كمال افضل ادوارها ـ حيث حولت الفتاة المستلبة الارادة الى صوت اجتماعي مقهور ، مدان لانه لما يزل يحيا تحت تأثير قوى عمياء مادتها المال ، وصوتها الوجاهة . وعكست (سهام السبتي) طابع المرأة المستلبة الوعي ، القشرية الدواخل ، المرأة التي غالباً ما اصبحت صوتاً مشاعاً لعدد من الكتاب ، فسهام السبتي التي تجيد تباين مخارج اللفظ ، حققت دوراً متميزاً ليس بادائها شبه النمطي ، وانما بمعناها الفكري ، فالمرأة هنا تخرج من اطار الاسفنجة التي تمتص آلام بنيها الى المتطلعة الى افق مادي لم يكن مرسوماً لها ، وبذلك حول قاسم محمد المرأة «بمثل سنها» الى مجس اجتماعي آخر لبعض الأسر التي تخلخل فكرياً من داخلها ، وقد اقترن هذا الخواء بضعف ثقافي واضح ، مسند من ابنتها الاخرى المتزوجة ، والتي تحولت هي الاخرى الى صوت ملحق بالام ، وبالوضع الملتبس بالتجديد ومثلت (انعام البطاط) شخصيتها بوضوح ادائي متمكن ، جعل منها فتاة يحسب لها مستقبلا حسابات جيدة ، ولم توفق (خالدة مجيد) بدورها ، حيث الايقاع الرتيب في حوارها ، وحيث الشدة الصوتية الواحدة التي تضيع الحوار والمعنى كان السبب الاساس في تحويل هذه الممثلة الى شخصية غير متمكنة ، في حين ان دورها يتيح لها مجالاً ان تلعب به على طرفي الحبل ، فهي مع زوجها مسحوقة تحت وجاهته ، سلطته المالية ، وهي مع حافظ ، متطلعة الى ادانة اوسع لفئات المجتمع المستغلة ، وهي مع نفسها امراه تحاول ان تجد لها موقعها الخاص والمتميز داخل الاسرة ، لكن خالدة غير موفقه في بنية شخصيتها المركبة هذه والتي كانت من اغنى الشخصيات النسوية التي قدمها قاسم محمد .

ويتألق (فوزي مهدي) ، في دوره التعبيري ، حيث اكد نمطيه محببة الى المشاهد ، في الاداء وفي الحضور ، وفوزي الذي اتقن دوره هنا احدى الشخصيات الاجتماعية الوسطية التي نشأت ضمن تركيبة اجتماعية مقصودة ، فهو الوسيط ، والوسيط هنا لم يدرس في مسرحنا دراسة متأنية حيث يقترب موقعه من موقع البليا تشو ، او المهرج ، او الدلال بالمعنى الشعبي له ، ومثل هذه الشخصية من العمق والوضوح مايجعلها مستعصية الفهم على عدد غير قليل من عاملي المسرح . والمخرج الذي فهم دور هذه الشخصية فهما جيداً ، شهدناها وهي تتبادل الحوار مع (ام امل) وفق تقاطع مكاني زماني فكري مع حافظ وامل ، وكان المشهد المتناوب الظهور ، يقرأ امامنا بالضوء وبالظلمة ، بالمداخلة وبالكشف ، فتمكن المخرج من اعطاء بعد اجتماعي اعمق لشخصية الوسيط الملتبسة بوظيفتها الفكرية .

والمسرحية اذ تعتمد الاطار التمثيلي لاحداثها ، بمعنى انها لاتؤكد هويتها العامة الا من خلال التمثيل المقترن بالوقائع ، جعلت من الشخصيات اصواتاً عامة ، انك لترى شخصية حافظ وقد انشطرت الى شخصيات كثيرة ، لعل منها ما حملته ارضية البار وفي المقدمة منهم «غني» تمثيل (فخري العقيدي) ، (وكريم اللامي) فالتمثيل في هذه المسرحية يبتعد عن اطاره الفني ليقترب من اطاره الاجتماعي ، وقد نجح الجميع في الاداء .

□ الديكور والانارة

مرة تلو المرة ، يؤكد الفنان كامل هاشم حضوره المهم ، وفي هذه المسرحية يؤكده مرتين ، مرة في الانارة وهي ميدانه الاساس ، ومرة ثانية في الديكور ، حيث عمد الى تجسيد فكرة المسرحية في بعد مكاني فكري هو شكل وبنية الـ(ربع الدينار) حيث جعل هذه البنية ، ارضية للديكور ، وهوية تطبع كل قطعه ، فالربع دينار يواجه الجمهور ، ويصبح مركزاً للمسرح الدوار ، ويطبع لونه كل مفردات الديكور حتى ان بنية المال تصبح ارضية بنية الافكار ، وقد حقق نجاحاً لانظير له في مثل هذه الدلالة ، فالمسرحية تقوم على مضاربات المال .

ومن فكرة الربع دينار ، الى فكرة الاماكن المتجاورة ، وقد ساعده في ذلك المسرح الدوار حيث عمد الى تجاور الأسر ، وتجاور الافكار وكان العالم المعاش يظهر ويختفي بفاعلية الفن ، حيث الفن هنا اقوى من بنية بيوت المحلة . والتجاور هذا جعل المسرحية ترتفع بمفردات الحياة اليومية البسيطة الى مصاف الشعر ، حتى يخيل اليّ ان الديكور قد قرأ المسرحية قراءة فكرية ابعد فهماً من قراءات اخرى .

والتجاور الذي يؤكده العرض ، هو الهوية لوسطية اجتماعية تعالج ، حيث ان المسرحية لاتحيا في مرابع غير معاشة ، ولا في مجالات بعيدة عن الفكر الشعبي ، ولذلك يتحول المكان المجزأ الى شخصية فكرية تستوعب الابعاد الاجتماعية ، وتعكس هوية مجتمع يحيا بين وسطية متطلعة

ان العرض المسرحي (للربح والحب) ـ قد نجح ، ولكن تكراره فنياً قد يخفق ، نحن نريد مسرحاً يواصل مسيرة تقدمية ، على معدّها ومخرجها معاً ، البحث عن موقع آخر في مسار الأسرة المستوعبة لمرحلة اجتماعية ـ فكرية معقدة .. لا البقاء ضمن اطارها هذا .

● مسرح

ثلاث مسرحيات جديدة

○ حسب الله يحيى

في بغداد نشاط مسرحي ملحوظ، نشاط فيه العاجل من الاعمال، والعابر الذي لا يستوقفك، وفيه جدة وانتباهة، واستضافة لتجربة مسرحية انكليزية لهملت شكسبير، «وهوراس» كورني برؤية الفنان بدري حسون فريد كما ان فيه كذلك اعمالاً مسرحية شابة بدأت تأخذ حالة التأمل والمراجعة والترقب من قبل المشاهد هنا نحرص على تقديم هذه الرؤى بهدف تسليط ضوء، وتقييم تجارب جديدة من المسرحيات التي عرضت مؤخراً.

.. فبعد غيبة طال امدها، عادت فرقة العراق المسرحية الى نشاطها حيث قدمت على (مسرح الستين كرسي) عرضاً جديداً لمسرحيتين هما: «فراشات ملونة» تأليف: جليل القيسي و«الاصدقاء» تأليف: روبرت فارجيون، وقام الفنان فخري العقيدي باخراجهما معاً.

واذ نستبشر خيراً بعودة هذه الفرقة الى تقديم عروضها، بعيداً عن تلك الاعمال الهابطة التي سادت مسرحنا في الآونة الاخيرة بحثاً عن ارباح مادية .. فاننا لا نجد بأساً من مناقشة كلتا المسرحيتين، باعتبارهما من الاعمال الهادئة التي تبحث عن شيء من الرصانة.

■ فراشات ملونة:

في «فراشات ملونة» بدأ العرض بالتركيز على عبارة تقول: «حلم.. لو تحدث الشيوخ بروحية الشباب.. حلم» وتم تسليط بقعة ضوئية عليها ... مما جعلنا نتعرف على النتائج التي تريد المسرحية الوصول اليها... مسبقاً.

شاب وشابة في علاقة حب، يعيشان ذكريات الماضي ...

غير اننا نتبين بانهما يجسدان شخصية الكهولة لا الشباب ... وان «الشيخوخة قد استعمرت كل وجودهما»!

مما جعل المتفرج لا يصل الى قناعة بهذا التجسيد الغريب، فالشاب والشابة بقيا في حدود العمر الزمني لكل منهما، ولم يكن هناك مكياج ليعطينا ملامح الشيخوخة التي يتحدثان من خلالهما .. مما خلق فراغاً بين الشخصيات ومنطق حوارها.

وقد تكون امكانية الفرقة محدودة في اختيار شخصيات مناسبة لاداء هذين الدورين الا ان هذه المحدودية لا تقلل من ضرورة البحث عن عناصر قادرة على توصيل المعنى الى المتفرج، ليصبح العرض فاعلاً ومؤثراً في تقديم صورة انسانية حميمية.

فليس من المعقول ان نقدم مسرحية واقعية، بشكل لا واقعي، وان نجعل الشباب يتحدثون بلغة الشيوخ، والشيوخ بلغة الشباب ...

انما المهم اكثر من ذلك امتلاك الشيوخ لحيوية وتطور الزمن واستيعابهم للمتغيرات الجديدة، كذلك امتلاك الشباب لرجاحة العقل والنضوج والهدوء التي تطبع الشيوخ. هنا يكون نص مسرحية «فراشات ملونة» قد اخذ اهميته في التعبير عن حالة انسانية مشرقة بالحياة بعيداً عن التفكير في الاعصار الذي قد يأتي ... وقد لا يأتي ..

■ الاصدقاء:

واذا انتقلنا الى مسرحية «الاصدقاء» فأن الاتجاه نحو إشاعة الضحك تبدو اساسية فالمخرج يركز على حركات كوميدية تجمع بين حفار للقبور وطبيب، ولا نعرف كيف اجتمعا ليلعبا الورق وهما مخموران ... ومواجهة قسيس لهما .. يدين سلوكهما هذا ويمارسه على نحو سري، ولا يكتفي بذلك، انما يلجأ الى اعلان امرهما للناس ... وبذلك يخلق اشكالا حولهما ...

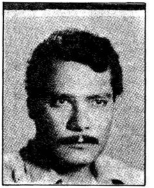
العرض كشف عن ممثلين ناجحين، وبخاصة الفنان خالد احمد مصطفى الذي قدم شخصية كوميدية متميزة - وان حملت في بعض ملامحها شيئا من فؤاد المهندس -.

خالد احمد مصطفى - ممثل قادر على ان يكون له شأن في الفن الكوميدي، وهناك بشار طعمة الذي بقى منسيا عن الخشبة، وكاظم النقدي الذي لا نراه على الخشبة الا في فترات متباعدة ...

لقد امتعتنا هذه المسرحية بحسن الاداء، والضحكة البريئة، والنقد الفاعل وقد نبه الفنان فخري العقيدي عبر هاتين المسرحيتين الى ان الفنان الحريص على فنه قادر على ان يعمل ويقدم عروضه بعيداً عن كل المغريات المادية والانتاج الفخم ... ذلك ان العرض الذي قدمه كان هادئا وبسيطاً .. لكنه كان معبراً ويمكن ان يشاهد دون ملل ..



كامو



جليل القيسي



فخري العقيدي

■ سوء تفاهم :

من الامور المهمة التي تستوقف المتابع للحركة المسرحية في العراق ، انتباه طلبة معهد الفنون الجميلة الى اختيار النصوص المسرحية العالمية الجادة ، لا كمادة دراسية نموذجية فحسب وانما لاحساسهم بان النص الجيد يشكّل تأثيره في حياة الناس في اي زمان ومكان ... وهي مسألة لم يلتفت اليها عدد كبير من المسرحيين المحترفين ، وممن يقومون بمهمة التخطيط للنشاط المسرحي .

فقد عرضت في معهد الفنون الجميلة ببغداد مؤخراً مسرحية البيركامو (١٩١٣ – ١٩٦٠) : «سوء التفاهم» التي كان قد كتبها عام ١٩٤٣ إثر قراءته خبراً في احدى الصحف – ترجمت النص الى العربية :

د . سامية احمد اسعد / سلسلة مسرحيات عالمية – مصر ١٩٦٦ –

ونص المسرحية يمكن ان يسير على مستويين :

المستوى الاول والواضح يقوم على جريمة قتل تقترفها ام وابنتها تمتلكان فندقاً ... والضحية هو الابن الذي غاب سنوات طويلة عائداً بشبابه وغناه وزوجته .. ولانهما لا تعرفانه ، تطمعان في ماله ، وتكتشفان فيما بعد انه الابن الذي كانتا تنتظران عودته ... فتدمران حياتهما .

اما المستوى الثاني فيكمن في نتائج وابعاد الجريمة ، حيث توضحه فلسفة كامو في التمرد على القدر ، فقد كان بامكان الشاب العائد الكشف عن هويته مقدماً ، لا ان يتخفى ويقود نفسه الى نهايات مأساوية ... كذلك كان جهله بالاطماع التي دبت في ذات امه واخته ، وبحثهما عبر هذه الاطماع عن الخلاص كنوع من انواع الحرية قد قادهما الى التهلكة والتدمير ... وقادته الى إنطفاء مشترك معهما .

وطلبة المعهد اختاروا المستوى الاول من خلال رؤية المخرج : فاضل جقي القيسي ، وبذلك كان من نتائج عرضهم المسرحي الوصول الى «سوء تفاهم» بينهم وبين البير كامو ... ذلك انهم اهتموا بتقديم الحدث المسرحي وصولاً الى نتيجة اخلاقية ، في حين اراد كامو تقديم مثال تطبيقي لفلسفته في التمرد والبحث اللا منطقي عن الحرية ...

هذه مسألة اولى في استيعاب ابعاد نص كامو ، اما المسألة الثانية فهي تهشيم اللغة اليومية التي كتب بها كامو مسرحيته ، بمعزل عن سائر مسرحياته الاخرى القائمة على لغة شعرية متماسكة وصعبة . هنا في «سوء التفاهم» تعامل الطلبة تعاملاً عاجلاً ، لا يتوقف عند اشباع واستيعاب الجملة والتأني في توصيلها الى الجمهور المتلقي ... ذلك ان اللغة كما يقول الشاعر الفرنسي بيير إيمانويل : «ليست اداة ، انما هي الكائن الانساني نفسه ، هي العالم الذي جعله بيته عن طريق تسميته وامره بواسطة الكلمات» ، فكيف يمكن لهذا الكائن اقامة جسور مع الآخرين بغير لغة مدركة ، متأنية ، واضحة .

لقد واجهنا عملاً مسرحياً لم يستوعب مخرجه مدياته بدقة .. فقد اختار (الزوجة) «تغريد محمود» مؤكدا على مظهرها ، دون ان يشغل انتباهه الى ما يمكن للزوجة ان تحققه من توافق منطقي في حوارها مع زوج تحبه ... لذلك التفت الجمهور الى مظهر الممثلة ، دون اقوالها ... وربما ادركت (تغريد محمود) ذلك في عيون جمهورها لا في ذاكرتهم ..

واضاعت (الهام احمد) ما تملكه من موهبة في الاداء ، بسبب كثرة الاخطاء اللغوية على لسانها ولم يقنعنا هاشم مهدي باشواقه ولهفته الى امه واخته ... لقد احسسنا بغربته عنهما لا بألفته كما كان يعتقد ذلك في دخيلة نفسه ؛ ذلك ان سلوكه الغريب وخشيته يدللان على غربته لا رغبته في خلق سعادة مفاجئة لامه واخته ... وربما كانت (سلوى مهدي) هي الاكثر استيعابا وادراكاً لدورها وتجسيده على نحو متميز عن زميلاتها وزملائها ... فلقد كانت تحرص على توصيل المعلومة باللغة والحركة واجادتهما على نحو طيب ، فيما كان ستار رحيم يسعى لخلق حالة من الرهبة عبر تكوينه الجسدي ولم يفلح إلا بقدر ضئيل ...

غير ان عرض مسرحية «سوء التفاهم» رغم كل هذه الملاحظات ، يظل عملاً نبّه الطلبة الى قراءة كامو ، قراءة استيعاب وتفهّم ، كما حقق قيمة تربوية (في حدود العرض) تتعلق برفض اسلوب الجريمة بحثاً عن سعادة الغنى ، فمن شأن هذا الاتجاه ان يقود صاحبه الى التدمير .

ومادام قد حقق مثل هذه النتائج ومن قبل شباب مسرحي يعد نفسه لتجربة طويلة ... فاننا نجد انفسنا نحتفي به ونعتز به كعمل مسرحي لجيل يعد بالكثير من العطاءات الجادة .

السينما العراقية .. خطط انتاجية.. ولكن!

○ رضا الاعرجي

مع بداية كل عام ، ومنذ عام ١٩٧٦ ، تطلع علينا المؤسسة العامة للسينما والمسرح بخططها السنوية التي تتضمن مفردات مشاريعها المختلفة ، خاصة في مجال انتاج الافلام الروائية والتسجيلية .

وفي هذا العام (١٩٨٧) كانت خطة المؤسسة تتضمن انجاز فلمين روائيين هما «الفارس والجبل» للمخرج محمد شكري جميل و «هلال» للمخرج طارق عبد الكريم ، اضافة الى عشرة افلام تسجيلية تتناول مختلف ميادين التنمية ومواضيع الفنون والاثار .

والملاحظ ، ان هذه الخطط السنوية لم تحافظ على ثباتها ، وظلت عرضة للتغيير السريع والمفاجيء دو ن تبريرات واضحة ، لتجعل من قضية الانتاج السينمائي العراقي ، قضية مطروحة دائماً على مائدة البحث والنقاش .

واذا كانت مشاريع بعض الافلام التي تضمنتها الخطط التي وضعت بين عامي ٧٦ ـ ١٩٨٠ قد تحققت فعلاً ، ووجدت طريقها الى العرض ، فان الكثير من تلك المشاريع لم تر النور بعد ، ولم تعد موضوعة بين مفردات الخطط اللاحقة كمشاريع افلام «المحاكمة» و «عيون في الحلم» و «صيادون في شارع ضيق» و «الرجل الذي ضحك اخيراً» و «الاشجار واغتيال مرزوق» و «النخلة والجيران» اضافة الى الاجزاء المتبقية من فلم «الايام الطويلة» . وغالبية هذه المشاريع مأخوذة عن اعمال روائية معروفة ، ولها اهميتها المتميزة في خارطة الادب العربي الحديث .

ولم تختلف خطط المؤسسة بين عامي ٨٠ ـ ١٩٨٧ عن سابقاتها ، فهي الاخرى عرفت الكثير من التغيير ، وانتقلت مشاريع افلامها من خطة لاخرى دون ان تنفذ حتى الآن كمشاريع افلام «اليرموك» و «الثوب الابيض» و «الوجه الآخر» ، وبدلاً منها رحنا نقرأ اخبار مشاريع افلام خارج هذه الخطط هي الاخرى لم تجد طريقها الى التنفيذ ، عدا الافلام التي تناولت حربنا العادلة ضد العدو الايراني ، والتي لم تعرض العرض الجماهيري بعد .

وفي الوقت الذي نقطع فيه منتصف عام ١٩٨٧ لم يجر تنفيذ سوى مشروع فلم واحد من الفلمين اليتيمين اللذين تضمنتهما خطة هذا العام وهو فلم «الفارس والجبل» فيما يبدو ان مشروع فلم «هلال» وهو الفلم الثاني في الخطة سينتقل الى خطة قادمة لانعرف في اي عام ستكون ، فقد اعلن مؤخراً ان مشروع فلم كوميدي جديد هو «مثقال من الحب» حل مكانه واسند الى المخرج صاحب حداد ! !

ولقد فاتنا ان نذكر ان فلم «الفارس والجبل» كان موضوعاً على لائحة مشاريع خطة ١٩٨٦ ، وان موعد تنفيذه لم يتغير فحسب ، بل تغير حتى اسمه من «الشيخ والجبل» الى «الفارس والجبل» .. فهل نستطيع بعد هذا ان نتحدث عن خطة انتاجية ؟ وعن انتاج سينمائي عراقي مدروس ؟ وماذا يعني هذا غير وجود ازمة حقيقية تعيشها السينما العراقية ؟

وعندما نقول «ازمة سينما» فاننا لانريد ان نستعير بعض العناوين التي تحفل بها صحافتنا الادبية والفنية عن «ازمات» القصة أو القصيدة أو المسرح ، أو أن نجري وراءها لمجرد التقليد أو بحثاً عن الاثارة ، انما نريد ان نناقش وبموضوعية واقعاً يهمنا جميعاً هو واقع السينما العراقية بعد قرابة اربعين عاماً من بداياتها ، وحوالي عشر سنوات من ظهور التشريعات الخاصة بها ، والتي جعلت منها وسيلة ثقافية ، وليس مجرد وسيلة للتسلية والترفيه .

ان ازمة السينما العراقية المطروحة الآن ، ومنذ فترة طويلة ، تعبر عن نفسها بقلة الانتاجات مقارنة بالامكانات المتاحة لها بشرياً ومادياً وتقنياً ، واننا كتاباً وسينمائيين ، مثلما نحن معنيون بمصادر ووسائل ثقافتنا الوطنية ، مطالبون بكلمة جادة وسط الحديث الذي يملأ صحفنا عن هذه الثقافة التي لم تعد مؤسسة على فن الادب باشكاله المعروفة ، بل على مجموعة الفنون الاخرى ، ومن بينها الفن السينمائي الذي لانبالغ بوصفه بانه فن العصر .

والمطلوب اذن هو دور الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق ونقابة الفنانين ومعهد واكاديمية الفنون الجميلة ، ودور الصحف والمجلات ، ودور المثقفين عموماً لمحاصرة هذه الازمة ، والبحث عن طريق للخروج منها مهما تخفت وراء هذا السبب أو ذاك . ففي الوقت الذي نقرأ ونسمع فيه عن الاتجاهات السينمائية الجديدة ، والتيارات المغيّرة ، والاساليب التقنية المتفوقة في عواصم العالم ، لانجد لدينا طوال عام كامل فلماً نتحدث عنه ، وحتى اذا ماوجد مثل هذا الفلم فانه يأتي عاجزاً عن ارضاء المشاهد الباحث عن الفن والمتعة في آن واحد .

ان المطالبة بضرورة زيادة الانتاج السينمائي ليست لغرض مواجهة سوق التوزيع على اهميته ، وليست بهدف المشاركة في المهرجانات السينمائية الدولية رغم ماتحققه هذه المشاركة اعلامياً ، ولكن هذه المطالبة تنبع من رغبة صادقة لانطلاق السينما العراقية واحتلال مكانتها اللائقة ، بما في ذلك انطلاق السينمائي العراقي للكشف عن قدراته ليجتهد ويعطي ويرتقي بمستوى فنه الجاد والهادف .

ان الدول الاشتراكية منها والراسمالية تضع خططها للانتاج السينمائي على نحو لايقل اهمية عن وضع خططها التنموية ، وعلى مدى زمني بعيد المدى يمتد لاكثر من خمس

سنوات ، وقد يصل الى عشر سنوات احياناً ، وتقوم المؤسسات الاقتصادية والعلمية والتربوية والفنية وراء هذه الخطط بالدراسة والدعم للاسراع بانجاز مفرداتها ومدّها بالمزيد من الخبرة والتجربة . لذا فليس مفاجئاً لنا ان نرى اقطاراً جديدة العهد بالسينما تؤكد حضورها المتميز كماً ونوعاً بفعل التخطيط السليم والقائم على اسس مدروسة . لانها تعرف ماذا تريد من السينما ، ولمن تتوجه بها وكيف .

لقد باتت رسالة السينما واضحة ، والاهداف واضحة ، والمطلوب هو خطة انتاجية واضحة تضع في الاعتبار اهمية الاستمرار بالانتاج وزيادة معدلاته كشرط اساسي لابد منه لقيام صناعة سينمائية متطورة ، وليس لمجرد اعداد مشاريع افلام قابلة للتأجيل او الالغاء .

□ عندما تكلمت السينما ...

في عام ١٩٢٧ بدات السينما مرحلة جديدة من حياتها بعرض اول فلم ناطق هو فلم «مغنّي الجاز» الذي اخرجه الآن كروسلاند ومثل فيه مغن يدعى آل جولسون لينال هو والفلم نجاحاً باهراً لم يكن بالحسبان .

لقد حدثت المعجزة التي طال انتظارها ، وتكلم الاخرس ، واندفع الجمهور الى قاعات العرض مستمتعاً بانغام الموسيقى وحوار العشاق ، مدهوشاً بالضجيج الذي تحدثه حركة الاشخاص والمركبات والطبيعة ، كما لو كان يعيش كل ذلك في الواقع .

واذا كان عام ١٩٢٧ هو التاريخ الرسمي لظهور السينما الناطقة والذي كرّسه فلم «مغني الجاز» فان الصوت بحد ذاته لم يكن جديداً على الافلام التي سبقته ، فقد حاول الاخوة لوميير وميليس واديسون منذ البدايات الاولى للسينما ان يدخلوا الصوت الى الافلام ولكن بطريقة ساذجة حيث كانوا يلفظون الكلام من وراء الشاشة . ثم جاءت المحاولات الاخرى لتسجل الصوت على اسطوانات ترافق عرض الفلم وذلك بعد اختراع الحاكي ، وبعد التطور الذي عرفه استخدام اللاسلكي وصولاً الى الاذاعة .

والمفارقة ، ان فناني السينما الكبار بدلاً من ان يجدوا في الصوت مجالاً جديداً لتطوير امكانات العمل السينمائي حكموا عليه بالفشل مقدماً . وهكذا وقف شابلن وقفته المشهورة من السينما الناطقة ، واستمر في صنع افلام صامتة قبل ان يضطر اخيراً ، وفي عام ١٩٣٠ الى تصوير اول افلامه الناطقة «اضواء المدينة» . وكان الرواد الروس (بودفكين وايزنشتين والكسندروف) قد اصدروا بياناً موجهاً ضد السينما الناطقة قالوا ان «كل اضافة كلام الى مشهد مصور سينمائياً على شاكلة المسرح ، تقتل وتتنافى مع المجموع الذي يتأتى ، على الاخص ، من تلاصق المشاهد المفرّقة ، وهذا معناه تحديد التركيب كماهية للفن السينمائي ، وهو مبدأ قادهم الى ردّ الصوت الى دور التطابق التوزيعي مع اللوحات المرئية كعامل مستقل عن الصورة .

المهم في الامر ، ان الصوت دخل السينما ليقلبها رأساً على عقب ، وليحدث في مسار عملها تخصصات تقنية جديدة ، ويفسح المجال امام ظهور أنماط تعبيرية ويتوسع في انماط اخرى كالاستعراضات الغنائية والموسيقية ، اضافة الى ما احدثه من تغيير في دور العرض ، والى استخدام الترجمة أو الدوبلاج لحل اشكالات اللغة .

ومع السينما الناطقة لمعت اسماء ممثلين ومخرجين ، ونهضت سينمات محلية محققة الانتشار السريع كالسينما المصرية التي بدات عرض اول فلم ناطق لها عام ١٩٣٢ هو فلم «اولاد الذوات» الذي اخرجه محمد كريم وأدى دوريه الرئيسين يوسف وهبي وامينة رزق . ومنذ ذلك الفلم واللهجة المصرية تفرض نفوذها الواسع على المشاهد العربي ، وتجعل للفلم المصري كل هذه السيادة على سوق التوزيع والعرض .

● محاضرات

الواسطي والحريري منبعان للفن

○ حسين الحسيني

توخت امانة الشؤون الثقافية في الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي التنوع في برامج المواسم الثقافية التي تعدها ، وقد استطاعت تحقيق بعض ما توخته او تمنته بجهدها ودأبها من جهة والتزام الادباء والمحاضرين بوعودهم ومواعيدهم . ولعل ذلك يبدو اكثر وضوحا في الموسم الثقافي السادس الذي انطوى على محاضرات وندوات وأماس شعرية تكاد تغطي جميع اوجه الابداع . حيث كانت محاضرة السيدة ناهدة عبد الفتاح عن «فن الواسطي من خلال مقامات الحريري» والتي قدمها د . فوزي رشيد .

تحدثت السيدة المحاضرة في مفتتح محاضرتها عن أهمية مقامات الحريري المصورة ورسوم الواسطي باعتبارها القاعدة التي تطورت عنها الكتابة .. وكيف ان المقامات كانت مرآة تعكس حياة أهل البصرة التي ينتمي اليها الحريري كما تحدثت عن دلالاتها وطبيعتها ،



وما احتوته من صنوف الاطعمة والالبسة التي تؤشر طبيعة المجتمع آنذاك ، كما تضمنت المقامات ـ كما قالت المحاضرة نقد المجتمع نقدا موضوعيا مشيراً الى عيوبه داعيا الى تجاوز تلك العيوب . وفي صدد الحديث عن المقامات ينبغي ان نشير الى ان المقامات جمع مقامة ومعناها الخطبة او العظة ، وهي نوع من المحاورات الادبيةالتي انتشرت خلال القرن الثالث الهجري ، وهي اكثر ضروب النثر العربي اناقة وتهذيباً .. وتتجلى هذه الإناقة بالاستعارات اللفظية والتشبيهات البليغة التي صيغت باسلوب منمق يستهوي القراء ..

واشارت السيدة المحاضرة الى تطور المقامات تطورا كبيرا الى ما يقرب من درجة الكمال في مقامات الحريري الذي قام بتأليف خمسين مقامة اختار لها بطلاً هوابو زيد السروجي ..

وقالت ان اختلافاً قد حصل بين المؤرخين العرب حوله فيما اذا كان شخصية حقيقية او شخصية متخيلة ، ولكن الحريري افترض وجودها ونسب الاعمال الكبيرة اليها .

وقد اكدت السيدة ناهدة عبد الفتاح على ان ابا زيد السروجي هو شخص حقيقي ، اسمه : المطهر ابن سلام ، رجل من اهالي مدينة البصرة ، اشتهر بكونه نحويا لغويا ، درس عند الحريري وتخرج على يديه ، وبعد تخرجه ذهب الى مدينة واسط عام ٥٣٨ هـ / ١١٤٣ / ولكنه لم يلبث ان نزل الى بغداد الى مدينة واسط وظل فيها حتى وفاته .

واشارت السيدة المحاضرة الى ان الحريري اختار شخصا آخر هو الحارث بن همام ليروي هذه المقامات ، ويقال انه اطلق هذا الاسم على نفسه، نسب الى هذا الرجل الذكاء الخارق ليمثله في المقامات رجل واع منتبه يستطيع ان يكتشف حيل ابي زيد السروجي وخداعه دون بقية الجالسين معه كما لمحت المحاضرة الى ان الحريري قد الف المقامات الخمسين في فترة زمنية واحدة لانها حلقة متسلسلة ، وقد راعى فيها الترتيب المنطقي ، وكأنه ألّفها وفق خطة موضوعة .

كما لمحت السيدة المحاضرة الى اقبال بعض الفنانين الرسامين على رسم حوادث المقامات بوحي مما دار فيها وطبعوها بطابع فني اختلف بحسب اسلوب الفنان وفهمه للنص ، وكيف اختلفت عناية المصورين بصور المقامات فمنهم من صور بعض حوادثها وترك الباقي ومنهم من تتبع حوادث المقامات صفحة صفحة كالواسطي الذي اولع بتصويرها بكل مقاماتها ماعدا اثنتين منها ، والتي قالت انها لا تعرف السبب في تركها : هل انها صورت ثم فقدت من المخطوط ام انه اهمل تصويرها . وجعل الواسطي ـ كما قالت المحاضرة ـ لكل مقامة ثلاث او اربع صور سجل فيها ما دار من لقاء او محاورة وتوديع ، واحيانا صور القصص التي ذكرت خلال المقامات ، وكان متتبعا فيها الظروف المارة ببطل المقامات فيظهره تارة واعظا واخرى منتصرا وثالثة مسكينا فقيراً .

واشارت المحاضرة الى ان الواسطي قد اولى اهتماماً كبيراً بصور المقامات واشتهر بها دون سواها من معاصريه الذين صوروا حادثة واحدة او اثنتين من بعض المقامات واهملوا مقامات كثيرة لم يصوروها .. ولم يذكروا اسماءهم على مخطوطاتهم المصورة كما فعل الواسطي .

وبعد حديثها عن مزايا مقامات الحريري وتصوير الواسطي لها عرضت لنا مجموعة كبيرة من السلايدات توضح لنا ما ذهبت اليه في تاكيد اصالة اسلوب الواسطي ، الواسطي الذي اولع ولعا كبيراً في تصوير تلك المقامات ، ويبدو انها عرضت بعض صور المقامات للمقارنة بين الاساليب المختلفة التي اتبعت في تصويرها بحسب الفترة التي صورت فيها والتأثيرات التي ظهرت فيها .

وقد قسمت المقامات الى الحوادث التي وقعت فيها مطلقة عليها اسم الصور الادبية مع ايضاحها بالصور الفنية التي صورت لها .

وقد اشارت المحاضرة اشارة سريعة اثناء شرحها للسلايدات الى بعض الصفات العامة لمدرسة بغداد للتصوير التي اسسها الواسطي فقالت ان الواسطي في رسومه للاشكال الآدمية لم يتقيد بالنسب والتشريح في اكثر من شخصية للتعبير عن المشهد كما انه يرسم بعض الشخوص أكبر من حجمها للتأكيد على اهميتها .

ورغم ان المحاضرة كانت شيقة بيد انها توقفت عند الاستعراض السريع لموضوعة كان يمكن الكشف عما لم يكشف عنه منها حتى الآن . حيث ان السيدة المحاضرة لم تتوقف عند اطروحتها للماجستير «مقامات الحريري المصورة» حسب ، والتي صدرت عام ١٩٧٩ . انما اجتزأت بعض المعلومات الواردة في الاطروحة المذكورة ، مما اضطرنا للرجوع اليها وتثبيت بعض الافكار والمعلومات القيمة التي جاءت فيها توخيا للفائدة .

رسالة جامعية

نازك الملائكة: الناقدة

○ عبدالله ابراهيم

تتفق جميع الدراسات والبحوث النقدية التي تصدت لظاهرة الشعر العربي الحديث . انَّ الشاعرة نازك الملائكة ، احد إثنين ، اسّسا للقصيدة العربية الحديثة وقوّما شكلها الفني ووضعا لها مكانة خاصة في عالم الشعر ، وقد عرفت نازك الملائكة شاعرة رائدة بدواوينها الشعرية العديدة ، وعرفت بدرجة اقل ناقدة للشعر ، ولمّا صدر كتابها النقدي «قضايا الشعر المعاصر - ١٩٦٢» ، أصبحت ايضا رائدة في تلمس الظواهر الفنية الاساسية التي افرزها الشعر الحر . فقد تصدت بجراة ، واقدام ، لوضع القواعد العامة للشعر الحر ، فدرست عروضه واوزانه وقوافيه ، وتوصلت الى تحديد اهم ملامحه الفنّية ، من خلال دراسة استقرائية شاملة وعميقة ، جعلت منها ناقدة تضاهي كونها شاعرة . واذا كان شعر نازك الملائكة قد درس وحلل ، فخصصت له بحوث اكاديمية ، ودراسات نقدية جادة ، سواء ضمن تيار حركة الشعر العربي الحديث ، ام على انفراد ، فأن جهودها النقدية لم تقوّم الا بشكل محدود في مقالات قصيرة . لكنَّ البحث الجامعي ، المعد لنيل شهادة الدكتوراه في الادب ، الذي تقدم به الباحث عبدالرضا علي ، الى كلية الاداب ، جامعة بغداد ، والذي اختار له الباحث عنوانا واضحاً ، ودقيقاً «نازك الملائكة : الناقدة» ، قد اقترب كثيرا الى الجهود النقدية لنازك ، فالمَّ بها ، بمنهج نقدي رصين بحيث يمكن عدّه ، أول بحث شامل لجميع الجهود النقدية لنازك الملائكة واذا كان البحث قد توصل الى تقويم جهد نازك واعتباره جهداً نقدياً متكاملا ، اتاح لها أن تكون ناقدة في شتى مجالات الابداع الادنى وفي مقدمتها الشعر ، فانه ايضا يحسم رايين نقديين شائعين عن نازك الملائكة . الاول اكده الناقد محمد النويهي في كتابه «قضية الشعر الجديد» ، ووقف فيه ، موقفا معارضا لحركة التجديد ، ولم يول جهود نازك الملائكة الابداعية والنقدية اهتماما ملحوظا ، وعدها جهودا عادية لا قيمة كبيرة لها ، بل وقف موقفاً معارضا لتلك الجهود ، والرأي الآخر اكده الدكتور عزالدين اسماعيل في كتابه «الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» ، وقد حاول كثيراً الاقتراب الى جهد نازك الملائكة في الشعر والنقد ، دون موقف نقدي موضوعي . أما بحث الاستاذ عبدالرضا علي ، فانه يؤسس له مكانة بين هذين الرايين ، وهي مكانة خاصة مبنية على نظرة نقدية شاملة ، ودقيقة وموضوعية ، لجميع المحاور التي اعتمدتها نازك الملائكة في جهودها النقدية .

وقد اكد الباحث انه كان أمينا مع نفسه قبل ان يكون أمينا وهو يمتحن دقائق بحثه في تبصر وروّية . فسجل لنازك مالها ، وشخّص بدقة ماعليها .

قسّم الباحث ، بحثه ، على خمسة فصول ، قدم لها بتمهيد ، وختمها بخلاصة .

ومن أجل ان يوطيء لبحثه ، ويسوّغ اختياره لموضوع دراسته ، عمد الى تحديد الشروط التي يجب توافرها في الناقد وهي عنده :

١ . إمتلاك مؤهلات فطرية ، واكتساب ثقافي غني ، ووعي نقدي منهجي يعتمد العرض والتقويم والحكم .

٢ . امتلاك نظرية نقدية ترتبط بحركة أدبية ، او ظاهرة فنية ، أو اتجاه فلسفي ، بحيث يكون الناقد رائداً في نقده لهذه الحركة الادبية .

٣ . ان تكون الاسهامات النقدية على درجة من الابتكار ، بحيث تكشف موقفاً جديداً ، يستفيد منه المبدعون ، فتظهر بعد حين في ابداعهم .

ولمّا وجد الباحث ، توافر هذه المقومات في الجهد النقدي لنازك الملائكة عدّها ناقدة ، فقام بخطوة اكثر حسماً ، عندما حدد هذه المؤهلات وتعقب منابع هذه المؤهلات . وبذلك وضع اساساً متيناً لبحثه . بحيث استطاع ان ينطلق بثبات في تقويم الجهود النقدية لها ، وبعد ذلك عقد فصول بحثه ، فخصص الفصل الاول لمنطلقاتها الفكرية ، فتوصل الى ان محاورها الدين والاخلاق والمضمـون ، ومنطلقاتهـا الفنية ، ومحاورها : الشعر الحر واللغة وتنوع الاضرب والقافية ، وتوصل وهو يحلل لمنطلقها الفكري ، انها كانت لصيقة بفكرة الموت التي قادتها الى العدم ، الذي ادى الى الحزن ، هو احد الثوابت في شعرها . وفي مجال الاخلاق ، فقد ربطت الجمال بالاخلاق ، ولم تفصل بينهما ، واولت اهتماماً واضحاً الى المضمون ، مثلما اولت للشكل ، فترابطت لديها القصيدة في وحدة عضوية محكمة .

وخصص الفصل الثاني لمحاولات نازك الملائكة في الابتداع ، فدرس جهودها في مجال ابتداع المصطلحات في العروض والقافية وبناء القصيدة والبديع مثل : الاشطر السائبة ، الشعر الحر ، شعـر الشطرين ، هيكـل القصيدة ، وغيرها ، وهي مصطلحات احتلت مكانة اساسية في لغة النقد الحديث ، بل واغنته وهي تحدد بدقة بعض مشاكل الابداع في الشعر الحديث . وفي الفصل الثالث ، درس بتعمق ، نقد نازك في غير حركة الشعر الحر ، فحدد ذلك بمواضيع شاملة ومهمة هي : الموضوع ، الهيكل ، الوزن ، الصورة ، الرمز ، الفنون اللفظية ، وهي كما يلاحظ مواضيع ذات اهمية بالغة في مجال النقد .

[illegible] الفصل الرابع فقد درس فيه مدى تطابق منطلقات نازك الملائكة النقدية بشعرها . وختم بحثه بالفصل الاخير وهو حول جهد نازك النقدي في مجالي الرواية والمسرحية ، قسمه على مباحث هي : نازك قصصية ، ونقد نازك الروائي ، ونقد نازك المسرحي .

ثم ختم رسالته بخلاصة ، ببلوغرافي لأثارها الابداعية والنقدية . وتتحدد اهمية هذه الرسالة ، اضافة الى منهجها العلمي الرصين ، وشمولها ونظرتها الجادة والدقيقة لجهود نازك الملائكة في مجال النقد ، تتحدد اهميتها فوق كل هذا ، بانها تتصدى لجهود احد مبدعينا الكبار في مجال الشعر والنقد ، فتضع النقاط على كثير من الاجتهادات النقدية دون ان تتجنى على صاحبها ، او تسوغها له .

ملتقى القصة العراقية الثاني

الطموح والممكن المتحقق

○ باسم عبد الحميد حمودي

مالذي تحقق بين ٢٠ ـ ٢٥ آب ١٩٧٨ (الملتقى الاول) و ٢ ـ ٣ حزيران ١٩٨٧ (الملتقى الثاني) ؟ مايقارب من عقد من الزمان بين ملتقيين انعقدا في اربيل ومصيفها (صلاح الدين) يعني الكثير على صعيد التحولات الاجتماعية والثقافية في القطر فما الذي عناه بالنسبة لهذه التجربة الطيبة في اجتماع القصاصين والنقاد في جلسات عمل لتدارس امر القصة والرواية العراقية .؟

عناوين بحوث ملتقى القصة الاول تتحدث عن :

* شيء عن الريادة في القصة العراقية تناولت اعمال ـ عبد المجيد لطفي ـ فؤاد التكرلي ـ موفق خضر .
● حول الرواية العربية ومشكلات الواقع ـ د . علي عباس علوان
● ملاحظات عن النقد القصصي في العراق ـ عبد الجبار داود البصري
● القصة الكردية والواقعية الانتقادية ـ حسين عارف
● القصة القصيرة مشكلاتها وآفاق تطورها بعد ثورة ١٧ تموز ـ باسم حمودي
● مناقشة كتاب الادب القصصي في العراق لعبد الاله احمد ـ د . علي جواد الطاهر ـ طراد الكبيسي ـ شجاع العاني .
● القصة والتغيير الاجتماعي ـ فاضل ثامر

ثم شيء في فنية القصة لعبد الاله عبد الرزاق وقراءات قصصية لقصاصين شباب مع مقدمة لامجد توفيق ثم البيان الختامي .

في الملتقى الثاني برز محور النقد والريادة النقدية على حساب محور الريادة القصصية فتحدث الدكتور الطاهر (الذي انتخب رئيسا للملتقى) عن ريادة محمود السيد النقدية وتحدث باسم حمودي عن كتاب (القصص في الادب العراقي الحديث) للدكتور عبد القادر حسن امين كاول كتاب صدر في نقد القصة ودراستها في الادب الحديث .

وكان لابد لمحور ادب الحرب القصصي في هذا الملتقى ان ياخذ مداه باربعة بحوث هي (الشرعية النقدية لقصة الحرب) لحمزة مصطفى (وبنية الوعي في رواية الحرب) لعبدالله ابراهيم و (الاتجاه الواقعي في قصة الحرب) لسليمان البكري و (قصة الحرب بين وضوح الهدف واضطراب الرؤية) للدكتور سالم الحمداني .

وقد اثارت هذه البحوث نقاشاً مستفيضاً رغم قلة الوقت المقرر لعرض المحاضر و لنقاش المناقش ، فقد كان النقاد جادين في طرح القصور النقدي وقصور القاص بقدر حماسهم للنماذج المتطورة والمشدودة فنيا .

ورغم تشابه افكار موضوعي ابراهيم والحمداني الا إنهما نجحا في تقديمها بشواهد مختلفة فيما دارت نقاشات حول مسؤولية الناقذ في تقويم قصة ورواية الحرب (حمزة مصطفى) وفي اتهام البكري لبعض القصاصين باعتمادهم الرؤية والتجربة الاوربية .

لقد قال رد د . علي عباس علوان وباسم حمودي واضحاً في الاستفهام عن هذه النماذج وفي تاكيد اختلاف القضية والظرف الاجتماعي وقد تساءل كاتب هذه السطور : اين نجد بطل فيركور وهمنغواي وشولوخوف وانتونوف في قصص وروايات عراقية ؟

وبالرغم من ذلك فقد كانت البحوث بمستوى مسؤوليتها وتقديرها للنماذج موضع التناول .

كان المحور الثالث عن القصة الكردية ، جذورها واتجاهاتها وقد شارك فيه د . عبدالله الدباغ ببحث عن رواية (مسالة ضمير) لاحمد مختار الجاف وبحث د . نافع ايوب عقراوي عن (تاريخية القصة الكردية) وبحث حسن الجاف عن (ملامح التجديد في القصة الكردية الحديثة) وبحث دلشاد ميرواني عن (ولادة وتكوين القصة الكردية)

وقد كان تاكيد د . الدباغ على قيمة (مسالة ضمير) الفنية والتاريخية وكانت بحوث الاخرين اسهامة في ايضاح الصورة التاريخية والفنية للقصة الكردية الحديثة التي يرى عقراوي انها نبعت من الفولكلور الشعبي ويرى دلشاد ميرواني ان مراحل التكوين اعسر من ان تجدد بقصة هنا وقصة هناك فلا زال البحث لايقطع بتحديد خصوصا وان اقلام الدارسين تظهر الجديد القديم بين آونة واخرى الا ان المهم ان النقاش الذي دار بعد ذلك قد تعرض الى هذا كله والى بيان (روانكه) الذي صدر في السبعينات لحسن عارف وفائق بيكه س وآخرين دافعاً للتجديد الفني في القصة الكردية الحديثة ، وقد كان نقاش كريم فندي مع حسن الجاف مثالا للمراجعة النقدية الجادة وكان صوت الناقد حسين عارف مختفيا في هذا الملتقى ـ رغم حضوره ـ ورغم ان العديد من الدراسات قد اعتمدت على بحوثه .

خلال هذه المحاور في النقد وقصة الحرب والقصة الكردية ظهر محور رابع اعتنى بالصيغة الفنية والرؤيوية بين هذه البحوث وقد ظهر ذلك في بحث ياسين النصير عن (الاستهلال في القصة) وبحث د . صبري مسلم عن الاغتراب في الرؤية العراقية) وبحث فاضل ثامر عن (الرواية العراقية من رواية الصوت الواحد الى الرواية متعددة الاصوات) .

ورغم ان النقاد قد عانوا من مسالة الوقت المتاح للمحاضرة فقد كان واضحا ان النصير قد بذل جهداً جاداً في موضوع ـ مقتطع من بنية القصة فلا قيمة للاستهلال وحده دون

الصورة الفنية كاملة ، وكان الناقد فاضل ثامر قد أعطى الكثير لرواية (خمسة اصوات) وهي رواية متعددة الاصوات دون عناء . ولكنه لم يقف عند روايات هامة اخرى مثل (القمر الصحرواي) لعائد خصباك و (الانهار) لعبد الرحمن مجيد الربيعي و (وشم الدم) لمحسن الخفاجي وغيرها كثير ، وكان واضحاً انه فهم تعددية الاصوات من تعددية الشخوص لكن روايات مثل (الرجل الذي هوأنا اكثر مني) لثامر معيوف و (القمر الصحرواي) لخصباك تحفل بالصوت الواحد الموزع والمتداخل مع الاصوات الأخرى .

في الملتقى الثاني قل الحديث عن الرواية العربية ، واستبدلت القراءات القصصية بشهادات القصاصين وكانت شهادة عبد المجيد لطفي (التي قرئت نيابة) مباركة للجهد الطيب الذي اثمر هذا الملتقى الذي كان يعوزه طبع البحوث (وهو امر عاناه الملتقى الاول) وتوزيع جلسات العمل على عدد اكثر من الذي كان لكن الجدية وروح المسؤولية كانتا صورتين متلازمتين لجو الملتقى الذي اصدر بيانه الختامي باعتباره «مراجعة لمسيرة الحركة القصصية في قطرنا واكتشاف اهم المعالم الابداعية والمفازات التي اجتازتها) ملاحظاً (الانتعاش الملحوظ في الكتابة القصصية والروائية كماً ونوعاً وانتقال التجربة القصصية الى مرحلة النضج الفني الواضح المقترن بموقف اجتماعي ووطني مسؤول ازاء حركة الواقع والمجتمع وقد اشار بيان الملتقى الى انعكاس ذلك على تجربة ادب الحرب العادلة التي يخوضها قطرنا المناضل ضد العدوان الايراني وعن تقديره لحركة النقد و لجهد القصاصين الشبان .

ومن المهم ان اوضح تاريخيا ان بيان الملتقى قد صاغته اقلام اللجنة التحضيرية المكونة من باسم عبد الحميد حمودي رئيسا وعضوية د . نافع عقراوي وفاضل ثامر وعائد خصباك وحمزة مصطفى وياسين النصير اعضاء واقترن بموافقة ذلك الجمع الخير الذي اعلن عن امله في ملتقى ثالث في العام القادم يحقق الاكثر والانضج وعلى الرغبة في إصدار البحوث في كتاب ولاصدار كتاب اخر عن محمود احمد السيد هذا العام في ذكرى وفاته الخمسين .

• رسالة مدريد

مهرجان للشعر العربي وكتب مترجمة

○ طلعت شاهين

١ ـ مهرجان للشعر العربي بمدريد

في البرنامج الثقافي الذي تقدمه مدرسة المهندسين الصناعيين بمدريد تم تخصيص جزء خاص بالثقافة العالمية غير الاسبانية وللبدء في هذا البرنامج تم اختيار الادب العربي وبشكل خاص الشعر العربي كأول ثقافة اجنبية غير اسبانية تقدم في هذا البرنامج وبانغام الموسيقى العربية تابع حشد كبير من المثقفين الاسبان قراءات شعرية عربية مترجمة الى اللغة الاسبانية ، وشارك في هذا المهرجان الشعري العربي الدكتور بدرو مونتابث المستشرق المعروف والدكتور سيد حنفي مدير المعهد المصري للدراسات الاسلامية والمستشار الثقافي بالسفارة المصرية بمدريد . وضيف الشرف الشاعر عبدالوهاب البياتي الذي القى ثلاث قصائد بصوته .

وقد بدأ هذا المهرجان الشعري بمحاضرة للدكتور بدرو مونتابث كمدخل للتعرف على الشعر العربي المعاصر قبل الاستماع الى قراءات منه مترجمة الى اللغة الاسبانية .

ومما جاء في دراسته :

«.. عندما اتحدث عن الشعر العربي المعاصر ، فانني اقدم ـ ربما لاول مرة ـ اكتشافاً جديداً لجمهور الحاضرين هنا ، الوطن العربي فيه حركة شعرية حديثة ومهمة وتكون جزءاً مهماً من التراث العالمي في هذا المجال ، فالعرب لهم تاريخ شعري ومهم ومركب وشديد التعقيد ، وهذا يعني ان حركة الشعر المعاصرة على قدر كبير من النضج والحساسية ، لان اي شاعر عربي يعني انه يستند الى ركيزة كبيرة ـ التراث الشعري ، وما عليه الا ان يتمثل تراثه هذا ويحاول تحديثه ، ويضعه امام تحديات عصره .

واذكر ان البياتي تحدث عما اسماه «جحيم القرن العربي» وقال «انه الرئة التي يتنفس بها العربي» وهذا صحيح الى حد كبير ولا استطيع ان اعارضه في هذا والتراث العربي الشعري متفرد ولا يقارن بغيره ، فهو تراث حياتي عاش مع كل فرد كصديق وجزء من حياته الخاصة ، والشاعر العربي المعاصر يشعر انه جزء من هذا «الجحيم الشعري» وهذا يدفعه الى ان يكون خالقاً ومبتكراً ومتميزاً في ابداعه ، ولو طرحت تساؤلا : متى اصبح الشعر العربي معاصراً ويستجيب لمشاعر الانسان المعاصر ؟ وارى ان هذا الشعر قد بدأ يلحق بقطار المعاصرة منذ منتصف الاربعينات ، اي بعد الحرب العالمية الثانية . واعتقد ان هذه الحركة المعاصرة قد قدمت لنا اربعة اجيال من الشعراء بدأت بجيل شعراء المهجر : جبران ، نعيمة ، ابو ماضي ، والشعراء المصريين في الحقبة الاولى .. وان كانت هذه الحركة قد تباينت ما بين قطر عربي وآخر .. اي ان بعض الاقطار كانت سابقة ولحقت بها اقطار عربية اخرى . ولكن الحركة في مجملها يمكن ان تخضع لهذا التقسيم والشاعر عبدالوهاب البياتي الذي يجلس بيننا الان ممثل لحركة المجددين الذين برزوا منذ منتصف الاربعينات ، وثبتت اقدامهم في الخمسينات واصبح لكل منهم لغة الخاصة ، ومن خلالهم جميعا يمكننا ان نستكمل قاموسا شعريا خاصا ، وقد كان تفردهم في تاريخ الشعر العربي انهم تركوا وحدة البيت الشعري وكونوا وحدة القصيدة ، وبدأ في ترسيخ علاقة الشاعر الفرد بمجتمعه ، واستطاعوا ايجاد توازن بين التراث والتحديث ، وهم في ذلك كانوا

متفردين . بل انهم تعدوا ذلك الى ان اصبحت كل قصيدة تخضع لقانون خاص بها ، في التركيب واللغة ، وتحولت كل قصيدة الى تجربة خاصة يخوضها الشاعر ، متخطيا التقنية التي استخدمها في قصيدة سابقة ، فاصبح على الشاعر ان يجتهد ليخلق في كل قصيدة تركيبا جديدا . ثم تغلبوا على التحدي القائم بين الايدلوجية والابداع رغم كل التعقيدات التي تحيط بالعالم العربي ، ورغم التقيدات التي تحيط بالشاعر نفسه كفرد يعيش هذه التعقيدات ، فقد كان عليه ان يتحول الى القناة التي توصل بين هذا الشعر الذي يكتبه وبين جمهوره . فالشاعر هو صوت شعبه ، ولذلك لو تحول الشاعر الى هذه القناة الوحيدة لاصبح ايدلوجيا ولا علاقة له بالابداع ، ولذلك كان لابد من البحث عن اداة موازية تنقذه من هذا السقوط ، فوجد تجربة الخلق الابداعي في كل قصيدة يكتبها في محاولة لاحتواء الايدلوجية داخل اطار فني مركب ، فيؤدي رسالته تجاه شعبه ويرضي نفسه كمبدع .

ولعل الامر المهم بالنسبة لنا هنا في اسبانيا ، فان كل الشعراء العرب تقريبا تغنوا باسبانيا «الاندلس» او كانت اسبانيا موضوعا شعريا لديهم سواء بشكل مباشر او غير مباشر ، وهذا امر مدهش ، ولعلكم ستلاحظون ذلك عند الاستماع الى ترجمة بعض هذه الاشعار .

ثم تحدث الدكتور سيد حنفي فاشار الى حركة الشعر العربي المعاصر في الخمسين سنة الاخيرة ، ومحاولة حركة التجديد الدعوية لخلق تراث شعري معاصر يعتمد على التراث الشعري القديم ، واشار الى البياتي وصلاح عبدالصبور كنموذجين مهمين في حركة التحديث في الشعر العربي وفي اشارة سريعة تحدث عن اهمية الجرس اللفظي في الشعر العربي وهو الامر الذي سيفتقده الجمهور الاسباني عند الاستماع الى الترجمة ، وهذا امر مؤسف ، وانتهز الفرصة ليؤكد على بعض النقاط التي شرحها الدكتور مونتابث وقال : من حسن حظنا ان اتيحت لنا هذه الفرصة ليتعرف الشعب الاسباني على حقيقة بحر البترول الذي نسبح عليه فهو بحر من الجحيم وربما لو اشتعل لاضاف لتاريخنا شيئا ولكن سيظل الشعر هو رئتنا التي نتنفس بها ومن خلالها ننظر الى الحياة بأمل .

ثم القى الشاعر عبدالوهاب البياتي بصوته ثلاثاً من قصائده القصيرة . هي : الشاعر ، الولاية ، الاعتذار عن خطبة قصيرة وقرأ الدكتور بدرو مونتابث ترجمته لقصيدتين منهما .

ثم وقفت الممثلة الاسبانية «بيباء التي تخصصت في القاء الشعر المسرحي وقرأت عددا من القصائد المختارة من الشعر العربي المعاصر في ترجمة لكل من : بدرو مونتابث ، كارمن رويث برابو ، فيدريكو اربوس ، روسا مونتابث . وقد كانت الاشعار عبارة عن مختارات للشعراء العرب : نزار قباني ، صلاح عبدالصبور ادونيس ، محمود درويش ، محمد عفيفي مطر ، عبدالوهاب البياتي .

٢ - كتب عربية مترجمة الى الاسبانية :

صدرت في مدريد الطبعة الاولى باللغة الاسبانية لروايتي «عرس الزين» و «بندرشاه» للكاتب السوداني الطيب صالح في ترجمة من العربية الى اللغة الاسبانية مباشرة للدكتورة ميلاجروس نوين . وهذه الاعمال هي الكتاب الثالث من الادب العربي الذي يصدر عن دار «كانتارابيا» التي تشرف عليها المستشرقة كارمن رويث برابو استاذة الادب العربي بجامعة الاوتونوما وتتولى ايضا الانفاق على هذه الدار الجديدة وقد صدر عنها من قبل كتاب «من الاطلس الى دجلة» ويتضمن قصصاً قصيرة مختارة من الادب العربي المعاصر لكل من الكتاب : غسان كنفاني ، محمد شكري ، عز الدين المدني ، جمال الغيطاني ، حنا مينا ، محمد زفزاف ، غادة السمان ، محمد قدري ، وكان الكتاب الثاني هو ترجمة لكتاب الشاعر عبدالوهاب البياتي «تجربتي الشعرية» اما الكتاب الثالث فهو تحت عنوان مدخل الى الادب العربي المعاصر «للدكتور بدرو مونتابث وينتظر ان يصدر عن نفس الدار كتاب مهم لمجموعة من المستشرقين تحت عنوان «مدخل الى التاريخ المعاصر للعالم العربي» .

رسالة لندن

لم تكن حادثة «تشرنوبل» الفظيعة أولى حوادث المفاعلات النووية ، ولن تكون بالقطع أخرها . كل ما في الأمر أنها كانت أكثر هذه الحوادث إثارة للتغطية الاعلامية ، لأنها حدثت «للآخر» المختلف ، أي للاتحاد السوفيتي ، بينما «الذات» الغربية والتي ما تزال تسيطر على وسائل تدفق المعلومات الاعلامية ، والتي تصوغ الطريقة التي نرى بها معظم أنباء العالم ، وبالتالي تحدد فهمنا لتلك الأنباء وطريقة تلقينا لها تواصل التغطية على أنباء الحوادث النووية التي تقع فيها أو تخفف من شأنها . لكن تنامي هذه الحوادث وتراكمها يثير هلع الكثيرين على مستقبل عالمنا ، الذي بات حقيقة لا مجازاً ، «على كف عفريت» . ولكنه ليس كعفاريت الحكايات الخرافية القديمة ، لأنه عفريت ذو أنياب نووية مدمرة . ولا يمكن بأي حال من الأحوال المبالغة في شأن خطر هذا الوحش الرهيب ، الذي أطلقه الانسان من قمقمه ، لأن الواقع أفدح من كل المبالغات . ويكفي أن نتابع أخبار تظاهرات الجماعات المناهضة للتسليح النووي ، أو للطاقة النووية في أوروبا ، وأن نعرف أن بين أعضاء هذه الجماعات علماء ذرة وكتابا ومفكرين كبارا ،

نار في البحيرة ...
رؤيا ساحرات الدمار النووي

○ د. صبري حافظ

حتى ندرك مدى جدية الخطر ، ومدى أثر هذا الوحش الرهيب على الأنسان المعاصر . بل علينا ان نتابع الأعمال الأدبية العديدة التي بدأت هي الأخرى في التحذير من خطر هذا الكابوس الرهيب ، لنتيقن من فداحة الموقف .

□ حصاد الخبرات الانسانية

وسأقدم هنا أحد هذه الأعمال وهو مسرحية كريم الراوي (نار في البحيرة) ، التي قدمتها فرقة «جوينت ستوك» المسرحية الانجليزية قبل عام ، وصدر نصها المطبوع قبل اسابيع قليلة . ولأن هذه المسرحية ظهرت أولاً في إطار هذه الفرقة المسرحية المعروفة ، فإن ذلك يضفي عليها طبيعة خاصة . لأن هذه الفرقة التي يعني اسمها «المخزون أو الحصاد المسرحي المشترك» تعتقد أن التجربة المسرحية والأنسانية الحية . وهذا ما يجعل (نار في الحيرة) التي أسستها الفرقة على خبرة سكان منطقة البحيرات الجميلة في شمال انجلترا ، مسرحية طالعة من شرنقة الابداع الجمعي . كتبها كريم الراوي لتلك الفرقة بعد بحث في حياة سكان تلك المنطقة الجميلة المنكوبة في محاولة لبلورة «الحصاد» ، أو «المخزون المسرحي والانساني المشترك» الثاوي في أعماق تجربة الذين كتب عليهم أن يعيشوا بالقرب من نفثات الغول النووي المدمرة ، التي لا تنهش اشعاعاتها الجسد وحده ، ولكنها تسري في الروح وتفت في قدرتها على مواجهة الحياة . ولهذا كله تتسم المسرحية بمذاق الرؤى الطالعة من طوايا أسفار اللعنات ، ونبوءات الدمار . ويكشف تعاملها الحساس مع التناقض الحاد بين جمال الطبيعة ، وقبح ما فعله الانسان بها ، عن أنها بحق ابنة «منطقة البحيرات» المعاصرة . بعد أن شوه الانسان جمالها القديم ، فما عادت توحي بالغنائيات العذبة التي تدفقت بها قرائح «شعراء البحيرة» في بدايات القرن الماضي . لأن الثورة الصناعية التي تمردوا على بواكيرها ، في أشعارهم الرومانسية الجميلة ، قد أنتصرت برغم كل الاحتجاجات . وها هي تكشف عن وجهها النووي القبيح ، وتنفث سمومها الزعاف في الطبيعة ذاتها ، وتحيلها الى مصدر للمخاوف والأخطار . فيتحول بذلك جمالها القديم الذي كان مرفأً للنفس ، وفتنة للعقل ، ومنتجعاً للروح ، الى كابوس رهيب يقبع على قمة مشهده الذي ما زال فيه شيء من الجمال القديم ، مصنع معالجة النفايات النووية ، الذي تشبهه المسرحية ، عندما تلفه الثلوج في عباءتها البيضاء ، ويشع الضوء من أبراجه العالية بقصر الساحرات في الحكايات الخرافية .

□ محدودية المعرفة القاصرة

والواقع أن هذه الصورة الجديدة لمنطقة البحيرات المعاصرة ، من الصور الفاعلة في المسرحية كلها . لأن عالم هذه المسرحية هو مقلوب عالم الحكايات الخرافية ، المليئة بالجنيات الخيّرات اللواتي يحاولن معاونة الإنسان في التغلب على مكائد الساحرات الشريرات . فإنسان هذه المسرحية ملقى في هذا العالم وحده . وقد تخلت عنه الجنيّات ، وكل القوى الغيبية التي طالما تشبث بقدراتها الهائلة ، او لجأ اليها كلما استحكمت من حوله الأزمات ، لاخراجه من الورطات التي يزج بنفسه فيها باستمرار . بل إن أحد موضوعات المسرحية الأساسية ، هو محدودية القدرة الأنسانية ، واصطدام الأنسان الدائم بحدود معرفته القاصرة . فإنسان عالمنا قد استمرأ العبث بالقمقم حتى أطلق منه عفريتا مروعا ، وهو ، كمعظم أبطال الحكايات الخرافية ، لا يعرف كيف يسيطر على هذا العفريت ولا كيف يعيده الى القمقم ، ومن هنا حكم على نفسه بالعيش تحت رحمة منطقه العفريتي المروع ، والمعاناة مما في هذا المنطق من عبثية ، ومن إحساسه الذي لا يكف عن تبكيت ضميره ، بأنه هو الذي أطلق هذا العفريت من قمقمه . وليس هذا وحده هو السبب في القول بأن عالم هذه المسرحية ، هو مقلوب عالم الحكايات الخرافية ، فهناك سبب آخر لا يقل عنه أهمية ، هو لجوء المسرحية الى شكل فني يشارف الاقتراب من الشكل الوثائقي ، وإن لم يتبين استراتيجياته الحاشدة للمعلومات ، وينأى بذلك عن كل أثر للعناصر الخيالية والسحرية .

□ وطأة الكابوس النووي

فالمسرحية تطرح علينا حالة انسانية واجتماعية معينة ، وهي حالة الوجود الدائم تحت وطأة الكابوس النووي ، والحياة المدمرة

بالقرب من نفثات اشعاعاته القاتلة . وتحاول اتخاذ مخاطر الحياة في ظل الرعب النووي مدخلا لتناول ما اقترفه الانسان في حق البيئة الطبيعية التي عاث فيه عبثا وتلويثا ، والتي لا يستطيع الحياة الآن في ظلها ، وقد ملأها عبثه بها بالسموم والشرور . كما تشير الى ان العبث المدمر بالبيئة الطبيعية ، ليس قاصرا بأي حال من الاحوال على الغرب المتقدم وحده ، وانما يصل خطره الى السواحل الافريقية التي عانت بسببه من الجفاف ، وغير ذلك من النكبات . ولا تنسى ان تربط هذا كله بالقضية الاساسية في مسرح كريم الراوي ، وفي مسرح جيل الثمانينات الانجليزي برمته ، وهي قضية التمييز العنصري الذي لا يقل خطره على الحياة الانسانية عن خطر التلوث النووي نفسه . بل وتربط المسرحية بين الخطرين ، في محاولة للإشارة الى ان التغلب على احدهما ، هو سبيلها للتغلب على الآخر . كما انها تومىء ، من طرف خفي ، الى وجود رابطة ما بين هذين الخطرين ، وبين التدهور الاجتماعي والحضاري الذي تعاني منه بريطانيا ، التي تحولت ، في أقل من نصف قرن ، من امبراطورية لا تغيب الشمس عن ممتلكاتها ، الى دولة كل حظها من التقدم والقوة التكنولوجية في عالم اليوم انها تقبل ان تصبح مستودعا لمعالجة اخطر النفايات التي عرفها الانسان منذ الثورة الصناعية ، وهي النفايات النووية .

وتنطلق المسرحية من واقع منطقة البحيرات المحدد لتناول هذا كله . وتختار حفنة صغيرة من الشخصيات التي تطرح من خلال تطورات حياتها، وتحولات أقدارها ، فكرتها عن واحدية المصير البشري الواقع في قبضة التلوث النووي وغير النووي . ولتصوغ ، من خلال تلك التحولات ، ملامح الحتمية التاريخية التي تحكم كل التطورات برغم اختلافاتها البادية . إذ تبدأ المسرحية بفتاتين هما : «روث» و «آن» من إحدى القرى الواقعة على البحيرة "التي يشرف عليها مصنع معالجة النفايات النووية في ساليفيد . وهما في مقتبل حياتهما لم يتجاوزا العشرين من عمرهما إلا بقليل ، مليئتان بالحلم الانساني البسيط بمستقبل سعيد . إذ تحلم «آن» بالحياة الزوجية التي سيهيئها لها «كريس» روث الذي عرض عليها الزواج عقب انتهاء خدمته العسكرية في المانيا . اما «روث» فإن حلمها بسعة العالم ، ولذلك فقد قررت أن تسافر الى افريقيا ، وأن تساهم في جهود تنظيم حياة الرجل الأسود فيها . وفي البداية ، وقبل أن يتكشف الحلم البسيط عن كابوس مزعج ، نجد أن المصنع نفسه جزء من هذا الحلم العريض السعيد . إذ يلوح على الشاطىء الآخر للبحيرة ، وقد انعكست اضواء ابراجه العالية على بياض الثلوج الشتوية ، وكأنه قصر ملكة الجينات الخيرات . ولم لا ! ألم يجلب الرخاء للمنطقة ، ألم يرد عن اهلها عوادي البطالة ، الا يزودهم بمرتبات منتظمة ومحترمة معا ، الا تعامل إدارته العاملين فيه وكأنهم ابناء اسرة واحدة . ويدفع حديث «آن» المتواصل عن ايجابيات المصنع «روث» الى السخرية من مقدرته الخرافية التي حولته الى كائن سحري ، تقترح الصلاة في محرابه ، أو إلقاء الامنيات على قلعته . وهي السخرية التي تلقى بظلالها على الأحداث المقبلة وتمهد لها .

□ سيطرة القصر الملعون

لان الامر ما يلبث أن يتطور ، ويكشف تطوره عن مدى سيطرة هذا القصر الملعون على العالم برمته ، وامتداد تأثير تلك السيطرة الى افريقيا التي هربت اليها «روث» . ليس فقط لانه لا يمكن الفصل بين الجفاف الذي تعاني منه منطقة الساحل الافريقي ، والذي وجدت روث نفسها مشغولة بمعالجة ضحاياه ، وبين انطلاق الكابوس النووي من قمقمه ، ولكن ايضا لان هناك علاقة مباشرة بين الجفاف وازدهار عمليات تعدين اليورانيوم من ناحية ، وبين مناجم اليورانيوم وتفشي انواع السرطانات التي شاهدت روث ضحاياها الافريقيين ، قبل مواجهتها لضحاياها الانجليز عقب عودتها من افريقيا من ناحية أخرى ، وبين تعدين اليو رانيوم في افريقيا ، ونهوض مصنع معالجة نفاياته على شاطىء احدى البحيرات الانجليزية من ناحية ثالثة ، وبين هذا كله والسياسات الأمريكية العدوانية والتسليحية من ناحية رابعة . لان المسرحية لا تنسى أن تربط ما يدور في افريقيا بسياسات المعونات الأمريكية لدول الساحل الأفريقي ، والتي تستهدف الإجهاز على نمط الحياة الأفريقية السعيدة ، وانهاء استقلالها النسبي واكتفائها الذاتي ، وربطها بعجلة الاقتصاد العالمي ، وترسيخ اعتمادها على المنتجات الزراعية الأمريكية ، وتحويلها الى منطقة لانتاج اليورانيوم ، وغير اليو رانيوم ، من المعادن التي تزخر بها القارة العذراء ، ويحتاج اليها الاقتصاد ونمط الانتاج الرأسمالي . لكن الذي فات الجميع ، والذي تحاول هذه المسرحية ان تنبهنا اليه هو أن اليو رانيوم ليس كغيره من المعادن ، التي انتزعها الرجل الابيض من افريقيا . إنه كما تسميه المسرحية ، «الانتقام العالمي الثالث» في اشارة واضحة الى الحربين العالميتين المدمرتين ، والى دوران رحى هذه الحرب الصامتة ، والتي يتساقط ضحاياها كل يوم ، دون ضجة اطلاق الرصاص . إنها لا تقتل ضحاياها غيلة ، أو في لحظة خاطفة ، وإنما ببطء ودأب ، لا يهمها أن يستغرق موت الضحية عشر سنوات ما دامت ذائقة الموت في ختام المطاف ، لأن اشعاعاتها التي لا تصيب الكبار بالسرطان ، تهب الاطفال اللوكيميا . ولأن سمومها التي تتسرب الى البشر عن طريق الهواء ، تأتيهم عن طريق الخضروات أو الاسماك ، وأشعتها التي تخفق في تشويه الأجنة البشرية ، تقنع بتشويه صغار الحيوانات ، وبغاث الطيور . ولهذا تتضافر هذه الاشارة الهامة ، مع اشارة المسرحية النهائية الى ضحايا هيروشيما ، عندما تربط بين محاولة «جين روجرز» لإحياء ذكرى زوجها الذي قتل في أثناء محاولة إطفاء الحريق الذي شب في هذا المصنع عام ١٩٥٧ ، بتعويم قارب ورقي في البحيرة ، وبين طقس احياء ذكرى ضحايا هيروشيما السنوي في اليابان ، بتعويم اسطول من القوارب الورقية ، حتى لا ننسى هذه الفاجعة التي لا يمكن السماح بنسيانها ، مهما كانت الأحوال .

□ العالم الثالث والكابوس

ولهذا كان زواج روث من «فيليكس» الافريقي الأسود يشير ، على المستوى الرمزي من المعنى ، الى اهمية الزواج بين افريقيا والحضارة الغربية ، والى أن هذا الزواج ينطوي كما قالت الأم الأفريقية الكبرى «صوفيا» اكثر من مرة على سرقة خير بني افريقيا ، او بالاحرى خير استثماراتها البشرية ، من قارتهم التي تحتاج اليهم ، ضمن مخطط النزيف العقلي المعروف بهجرة العقول .

ذلك لأن المسرحية لا تكشف لنا فحسب عن صعوبة مثل هذا الزواج ، برغم ما يبدو على المستوى الواقعي من أن «روث» مخلصة بحق في حبها لـ «فيليكس» ، وعن يقين فيليكس من أن الافريقي الذي يتزوج أوربية ، يحكم على نفسه ، كما يقول الكاتب والفنان السنغالي الشهير عثمان سمبينا ، «بأن يعيش حياة من الترجمة» ، أي حياة من الانحراف عن الجوهر ، وفقدان الأصالة . ولكنها ايضا تجعل «روث» هي المسؤولة عن ترك فيليكس لافريقيا للعودة معها الى انجلترا . كما تشير بالإضافة الى ذلك كله الى عقم هذا الزواج ، والى ان سبيل فيليكس الوحيد للإنجاب ، هو الزواج من امرأة سوداء والتخلي عن سراب المرأة البيضاء الخادع . ذلك لأن هذا الزواج الذي ينطوي ، رمزيا على الاقل ، على جر العالم الثالث الى قلب الكابوس النووي . زواج عقيم ما تلبث الام «صوفيا» ان ترفضه ، مومئة بهذا الى وجود العنصرية على طرفي الحاجز اللوني معا . وإن اتشحت العنصرية السوداء بوشاح فلسفي ، لا يوحى بأي استعلاء عرقي ، ولكنه يستهدف الحفاظ على الأصالة ، والعودة الى الجذور .

لكن عودة «روث» الى جذورها ، والتي تتحقق على حساب اقتلاع فيليكس من جذوره ، ما تلبث ان تتكشف عن تفاصيل الكابوس . لانها جزء من الواقع نفسه ، وبدأ الرخاء الزائف ، الذي وعد به في بداية الأمر ، في الانحسار ، وكشف تعاقب الحوادث في هذا المصنع ، الذي عانى على الصعيد الواقعي من كل اشكال الحوادث المحتملة ، عن حقيقة وجهه الكابوسي البشع . وساهم كر السنين في ابراز الاثر التراكمي لإشعاعاته ، التي ينفثها في الهواء ، ويبثها في الماء ، ويلوث بها الزرع والحرث ، والطري واليابس على السواء . وتغلغلت هذه الاثار في نفوس البشر ، وأظهرت لنا قدرتها على تدمير احلامهم ، وتبديد سعادتهم . فها هو زواج «أن» الذي كانت تحلم بأن يحقق لها السعادة ، قد تحقق . ولكن بعد أن سرقت منه الاشعاعات النووية كل معنى ، بل وقلبته الى نقيضه . ذلك لأن «كريس» زوجها الذي عاد شبه محطم من غيبته التي كانت تظنها في المانيا ، ولكننا نكتشف بعد ذلك أنها كانت في عمان ، ما لبث ان تعرض لجرعة عالية من الاشعاعات أجهزت على البقية الباقية منه . وبقي مروره الصامت على الخشبة ، وكلماته القليلة المقتضبة ، وسورات غضبه الكظيمة ، واهتمامه الغريب بنباتات «الصبّار» الصحراوية ، شاهدا على تجسد الموت في الحياة .

□ جراح الحرب العمانية

كانت تجربته في الحرب العمانية التي حارب فيها الانجليز سرا ضد ثوار «ظفار» ، وأخفوا ذلك حتى عن زوجاتهم ، لأن التعليمات كانت تقضي بأن يعلنوا انهم ذاهبون للمرابطة لفترة في المانيا ، كجزء من جيش الحلفاء هناك ، كانت هذه التجربة المريرة قد تركت في اعماقه جراحا لا تندمل . ولا يزال «كريس» يذكر هذا الطفل العماني ، الذي تقدم اليه بكل شجاعة غير هياب من سلاحه ، وبصق في وجهه بصقة كبيرة قوية سالت على عينيه . ولا تزال هذه الذكرى تملأه إحساسا بالخزي والمهانة . ولا يستطيع كريس أن يفصل أثر هذه البصقة الدامي المهين ، على أثر حمام الدم الذي تعرض اليه بعد ان تحول جلده نفسه الى مادة مشعة . كان قد عاد من تجربة «عمان» المخزية ، التي ساعد فيها جنود «الشاه» للإجهاز على ثورة شعب يطالب بالحرية ، وقد توهم أنه قام واجبه في خدمة وطنه ، فحصل على وظيفة في مصنع النفايات النووية ، جزاء على قيامه بهذا الدور «الوطني» . لكنه سرعان ما تعرض لجرعة عالية من الاشعاع ، وكان لا بد من إزالة الاشعاعات من جلده بهذا الحمام الذي حكّوا فيه كل جزء من جسمه بفرش خشنة حتى نزف مع الدم اشعاعا . ولكن الاشعاعات كانت قد تغلغلت في روحه ، وسالت مع مجرى دمه . حتى ظهرت في حيواناته المنوية ، فقرر الاقلاع عن معاشرة زوجته ، دون ان يصرح لها بالسبب ، حتى لا ينقل اليها ، والى طفله المحتمل منها ، هذا الاشعاع اللعين . وهكذا ترملت «أن» وزوجها ما زال على قيد الحياة . وأصبح العقم ، وهو نوع من الموت ، هو الأمر السائد في ظل سيطرة الاشعاع ، وفي ظل مناخ التكتم الموبوء ، الذي لا ينفصل فيه إخفاء اخبار التورط الانجليزي في عمان ، عن التستر على حقيقة الاشعاعات النووية التي تتجاوز بكثير المستوى «المأمون» . ان كان ثمة «أمن» حقا في ظل سيطرة الاشعاعات . إن «كريس» الذي يأكله السرطان من الداخل ، والذي يحاول من خلال استحواذ هواية النباتات الصبارية عليه ، ان يتشبث بشيء ذي جذور لا يمكن اقتلاعها كاحلامه المقتلعة ، والذي حكم على نفسه بالمنفى الاختياري ، لا يقل في هذا المنفى تعاسه وضياعا ، عن «فيليكس» الذي انتزع من جذوره الأفريقية ، ليزرع هنا كنباتات «كريس» الصحراوية ، على شواطىء بحيرة «ويندمير» الانجليزية دون أمل في أي إزهار ، حتى كل سبع سنوات كعادة تلك الصبارات النادرة .

□ وحدة المصير البشري

وهكذا تعقد المسرحية مواجهة بين ما جرى في افريقيا ، التي جلبت عليها المبيدات الحشرية التي اريد بها ، وياللمفارقة ، مساعدتها ، فلم تجلب عليها الا القحط ، والجفاف ، والمجاعة ، وبين ما يدور على شواطىء «كامبريا» في منطقة البحيرات بشمال انجلترا . ولا تؤكد من خلال هذه المواجهة وحدة المصير البشري ، ومسؤوليتنا إزاءه فحسب ، ولكنها تعرض علينا في الوقت نفسه ، سبلاً مختلفة لرد غائلته الماحقة . وتكشف ، عبر انهيار زواج روث وفيليكس عن استحالة نجاح مثل هذا الزواج ، رغم ان كل العوامل الاقتصادية والسياسية تدعو لاستمراره . صحيح ان هذا الزواج قد عقد ، على المستوى الرمزي على الاقل ، باسم التقدم ، والتطور الذي لا بد ان تكون له بعض الأضرار الجانبية ، وأن يقع في طريقه بعض الضحايا ، لكن ضحايا هذا النوع من التقدم ، قد تجاوزوا بكثير كل ايجابياته . فلم يكن كريس هو الضحية الوحيدة . ولكن هناك آن التي تحطمت احلامها ، و «جين روجرز» التي تبدد كل ما في حياتها من معنى بعد ضياع زوجها الذي ذهب لإطفاء الحريق النووي مستعملا الماء ، فما افلحت جهوده الا في قتله هو وكل رجال الإطفاء معه . فما هكذا تطفأ الحرائق النووية . لأن لديها القدرة على اشعال النار في البحيرة ذاتها . وهذا الرمز الذي استقاه كريم من الأساطير الصينية ، رمز تجاوز المتناقضات النار والماء ، من الرموز المثقلة بالدلالات . لأن رمز النار في البحيرة يشير في الميثولوجيا الصينية الى التغيّر ، والتحول ، وربما الى الكارثة . وهذا هو ما ينادي به ، وينبه اليه ، هذا العمل المسرحي المثير .